

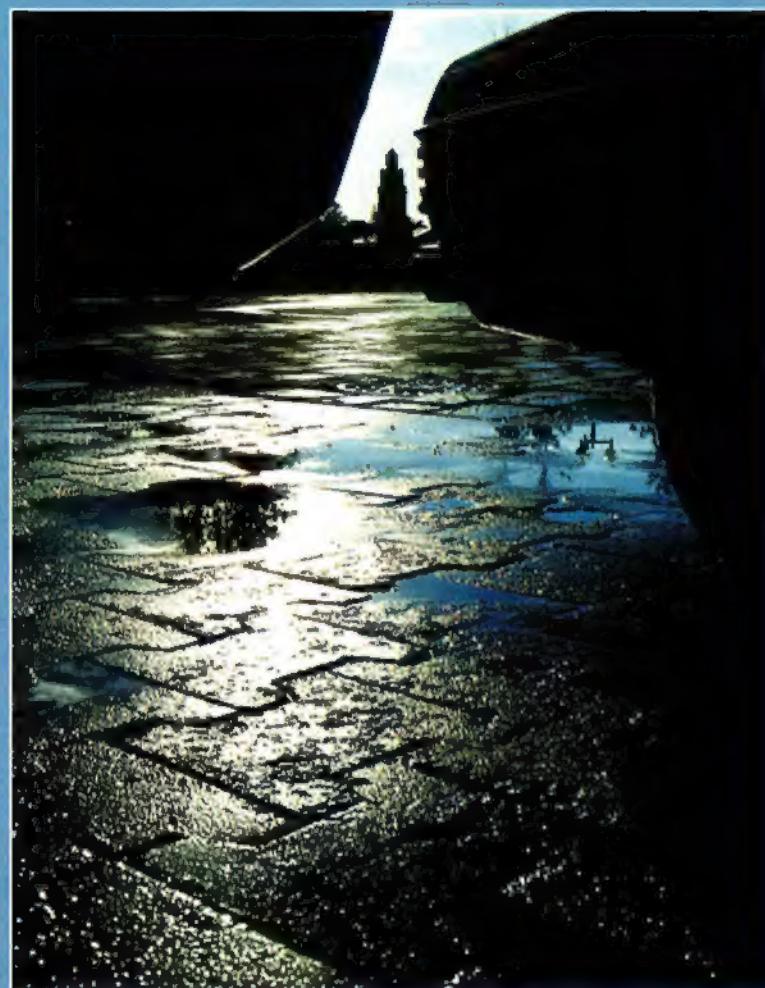
# МАСТАЛТВА

ISSN 0208-2551

№10-11(247-248) 2003







А. Глебаў. Бяскоцасць дарог. Коларовае фото. 1984.

# ПАТРЫЯРХ БЕЛАРУСКАЙ ЭСТЭТЫКІ

Мікалаю Ігнатавічу Крукоўскаму – 80 гадоў

Гэта такое шчасце, што я сустрэўся з ім яшчэ ў маладосці. Быў я тады студэнтам БДУ, "нахіленым" ужо ў бок эстэтыкі, прагна імкнуўся схапіць усё, што датычыла праблем прыгажосці і мастацтва. Тады і пачуў упершыню пра нейкага дзіўнага мовазнаўца, які адкрывае штосьці новае ў эстэтыцы. А потым, на адной з навуковых канферэнцый у БДУ, непасрэдна сустрэўся з Мікалаем Ігнатавічам Крукоўскім, які падрыхтаваў літаральна пераварот у эстэтычнай навуцы не толькі ў Беларусі (тады БССР), але і ва ўсім СССР. Здаўся ён мне тады ўзніслым, летуценнікам, абаяльным невыказна, з жарам у вачах... Така была першая сустрэча з чалавекам, якога я лічу адным з двух сваіх настаўнікаў у эстэтычнай навуцы...

А ў 1965 годзе выйшла ў свет ягоная манаграфія "Логіка красы", якая можа лічыцца першым каменем, што лёг у падмурак беларускай тэорыі эстэтыкі. У ёй ці не ўпершыню на савецкай прасторы была прадстаўлена спроба тэарэтычнай пабудовы эстэтычных адносін, самой эстэтыкі як пэўнай сістэмы лагічнага развіцця эстэтычных катэгорый.

На аснове ўзаемаадносін філасофскіх катэгорый агульнага і асаблівага, з адметнай інтэрпрэтацыяй гегелеўскай дыялектыкі аўтар пабудаваў катэгорыяльную сістэму эстэтыкі.

Прыгожае ўяўляла сабой гарманічнае адзінства агульнага і асаблівага, трагічнае – дамінаванне агульнага над асаблівым, камічнае, наадварот, асаблівага над агульным. Можна сказаць, што ўся кніга была "ноухау" ў вызначаным рэчышчы савецкай эстэтыкі. Таму ў яе (і ў яе аўтара) з'явіліся не толькі прыхільнікі, але і праціўнікі (асабліва ў верхніх эшалонах тагачаснай савецкай эстэтыкі). Яны і прычыніліся да таго, што Мікалай Ігнатавіч двойчы, з перапынкам больш як дзесяць гадоў, абараняў сваю доктарскую дысертацыю. У той час паспелі выйсці яшчэ дзве фундаментальныя работы М.І. Крукоўскага – "Асноўныя эстэтычныя катэгорыі" (1974) і "Кібернетыка і законы красы" (1977). Ужо к сярэдзіне 80-ых гадоў

М.І. Крукоўскі на праву стаў прызнавацца карыфеем сучаснай беларускай эстэтыкі. Нездарма прадстаўнікі ўсіх абласцей і куткоў Беларусі выбралі яго на звышпрадстаўнічай канферэнцыі па стварэнню Беларускай эстэтычнай асацыяцыі прэзідэнтам асацыяцыі.

...Але ў гэты пераломны час я ўжо шмат ведаў з жыцця майго настаўніка. Пра тое, дарэчы, як у партызанах ён абараняў кожную старонку з кнігі Гегеля (вось калі яшчэ юнаком прызвычаўся да філасофіі), якую ягоныя сябры-партызаны імкнуліся скарыстаць у якасці "паўфабрыката" для "махоркавай" дзеі... І пра тое, як ён любіць музыку, а асабліва ігру на скрыпцы. Шкадаваў дый шкадуе, што з-за параненасці рукі не змог стаць скрыпачом... І пра ягоныя унікальныя хістанні паміж "жонкай" – філалогіяй і "каханкай" – эстэтыкай.

Усе гэтыя адмысловыя звесткі збіраліся мною па крупінках падчас шматлікіх філасофскіх і эстэтычных канферэнцый 1970-ых – 1980-ых гадоў, у якіх мы ўдзельнічалі разам, і ў працы Беларускай эстэтычнай асацыяцыі, дзе мяне выбралі яго першым намеснікам.

Але самае галоўнае ў Мікалаю Ігнатавічу тое, што гэты чалавек не мяняецца, нягледзячы на бег часу. Усё такі ж, як і ў сярэдзіне 1960-ых, – неспакойны, няўрымслівы, з творчым натхненнем. Успомніць толькі сярэдзіну 1990-ых, калі ў нашае жыццё ўвайшла культуралогія. І ў яе пабудове Мікалай Ігнатавіч сказаў сваё асаблівае слова, пра што яскрава сведчыць яго "Філасофія культуры. Уводзіны ў тэарэтычную культуралогію" (Мн., 2000).

Заставайцеся, калі ласка, дарагі піянер і патрыярх беларускай эстэтыкі такім, які Вы ёсць. Высокім у думках, творчым у пошуках. Узорам для сённяшняга пакалення.

Вадзім САЛЕЕЎ,  
доктар філасофскіх навук, прафесар,  
І-ы віцэ-прэзідэнт Беларускай эстэтычнай  
асацыяцыі.

## МАСТАЦТВА

№ 10–11 (247–248)  
кастрычнік–лістапад  
2003

Аналітычна-асветніцкі  
часопіс па пытаннях  
тэорыі, гісторыі і практыкі  
нацыянальнага  
і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –  
Міністэрства культуры  
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня  
1983 года

Галоўны рэдактар  
Вадзім САЛЕЕЎ

Рэдакцыйная калегія:  
Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ,  
Уладзімір ГНІЛАМЕДАЎ,  
Віктар ГРАМЫКА,  
Людміла ГРАМЫКА,  
Анатоль ДЗЯЛЕНДЗІК,  
Барыс ААЗУКА,  
Таццяна МУШЫНСКАЯ,  
Станіслаў НІЧЫПАРОВІЧ,  
Вера ПРАКАПЦОВА,  
Уладзімір РЫЛАТКА,  
Уладзімір СКАРАХОДАЎ,  
Рычард СМОЛЬСКІ,  
Вольга ТАЛАНЦАВА,  
Ніна ФРАЛЬЦОВА,  
Юлія ЧУРКО,  
Наталля ШАРАНГОВІЧ,  
Вадзім ЯКАНЮК.

Дызайн-макет  
Андрэй Іанчароў,  
Вячаслаў Паўлавец.  
Камп'ютэрны набор  
Іна Аджінец.  
Камп'ютэрная вёрстка  
Аксана Карташова.  
Стыль  
Галіна Більдзюкевіч,  
Алена Грамыка.  
Мастацкі рэдактар  
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:  
220029, Мінск,  
вул. Чычэрыва, 1.  
Тэл: 289-34-67,  
289-34-68,  
234-57-41 (адазел рэкламы),  
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец –  
рэдакцыйна-выдавецкая  
ўстанова  
«Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554  
ад 17 студзеня 2003 г.

© «Мастацтва», 2003.





№ 10–11 (247–248)

**слова рэдактара**

Вадзім Салееў. Патрыярх беларускай эстэтыкі ..... 1

**эстэтыка**

Мікалай Крукоўскі. Якая ж эстэтыка нам патрэбна? ..... 4

**экран**

Марына Белавокая. Беларускае кіно: Было... Няма... Будзе? ..... 6  
Уладзімір Арлоў. Фруза сёння – прабабуля ..... 9  
Канстанцін Рэмішэўскі. Час у асобах, або Усеагульны працэс узаемнага выхавання ..... 12  
Ефрасіння Бондарава. Занатаваная спадчына ..... 17

**гісторыя мастацкай культуры**

Ларыса Міхневіч. Рэлінскія абразы "Хрыстос" і "Маці Божая" і некаторыя праблемы сімвалізму. Заканчэнне. .... 20  
Барыс Лазука. Гармонія сімвалаў у беларускім барока ..... 49

**мастацкае фота**

Наталля Усцінава. Мастацтва спыненага імгнення 23

**выяўленчае мастацтва**

Віктар Альшэўскі. Міф як лабірынт свядомасці ..... 27  
Наталля Шаранговіч. Спасцігнуць сутнасць рэчы . 29



**тэатр**

Тамара Гаробчанка. Энергія таленту і маладосці. Заканчэнне. .... 33  
Рыд Таліпаў. Па-за тэкстам ..... 35

**музыка**

Вадзім Салееў. "Славянскі базар – 2003". Мастацкае і немастацкае ..... 39  
Алеся Гурчанка. "Палац", "Ю'е" і іншыя ..... 42

**харэаграфія**

Таццяна Мушынская. Вечны рух ..... 46

**крытыка і бібліяграфія**

Вадзім Салееў. Першая тэатральная ..... 53  
Галіна Фатыхава. Мулявін ухваліў ..... 54

**summary**

..... 55

**старонкі календара**

Лістапад – снежань 2003 ..... 55

На першай старонцы вокладкі:  
В.Альшэўскі. Купал-І. Палатно, олея. 2002.

**АБ'ЯВА**

для чытачоў і аўтараў часопіса  
Кожны месяц 40 экзэмпляраў «Мастацтва» будуць паступаць у магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро "Плошча Перамогі", тэл. 284-31-06).



# Якая ж эстэтыка нам патрэбна?

*Мала хто сумняваецца, што Беларусь перажывае глыбокі крызіс, і пераважна крызіс таго, што ўсе мы называем звычайна духоўнасцю, хоць ён балюча закранае і матэрыяльнае жыццё. Бо і яно, як калісьці было даказана Максам Веберам, залежыць ад духоўнасці.*

**К**рызіс настолькі глыбокі, што аказваюцца пад пагрозай нават незалежнасць краіны і яе дзяржаўны суверэнітэт. Ды і паасобку кожны яго востра адчувае, калі глянуць бліжэй на цяперашнюю нашу мараль і эстэтыку. Надзвычай востра адчуваецца тое ў галіне менавіта эстэтычнай, дзе засяроджаны звычайна нашы ідэалы і дзе з найвялікшай нагляднасцю праяўляюцца нават найменшыя змены, асабліва змены ў горшы бок. Зрэшты, духоўнасць, як вядома, якраз і складаецца перш за ўсё з пэўных ідэалаў. Таму і ўлады загаварылі пра неабходнасць адраджэння ідэалогіі, хоць размову тут усё ж варта было б пачынаць не столькі з ідэалогіі, колькі з саміх ідэалаў. Якасць ідэалогіі залежыць ад якасці ідэалаў, а ніяк не наадварот, бо ідэалогія – гэта толькі знешняя форма, зместам якой і выступаюць ідэалы. У нас жа некаторыя супраць ідэалаў увогуле. Маўляў, гэта мы ўжо праходзілі. Тады эстэтыцы, як кажуць, і карты ў рукі, бо менавіта эстэтычная навука якраз і павінна тут нам дапамагчы. Данамагчы разабрацца, ці патрэбны сёння ідэалы і якія ідэалы добрыя, а якія не.

Азначаны крызіс, аднак, ахапіў і самую эстэтыку. Эстэтыка цяпер не толькі не ў модзе, але ўніжае ўражанне, што яна свядома адціскаецца адпаведнымі міністэрствамі на задні план. Скарачаюцца вучэбныя курсы па эстэтыцы ў нашых ВНУ. Ліквідуецца яна амаль што зусім, дзе яшчэ была, у школах і сярэдніх навучальных установах. У некаторых вучэльных эстэтыку спрабуюць зліць у адзінае цэлае з культуралогіяй, хоць эстэтыка з даўніх часоў карыстаецца статусам самастойнай навукі. А ў тэхнічных і прыродазнаўчых ВНУ яе выкідаюць з вучэбных планаў разам з усёй беларускай культурай увогуле, тлумачычы сабе, напэўна, такое варварства патрэбамі будучага аб'яднання з Расіяй і фактычна прызнаючы тым самым законнасць ліквідацыі незалежнасці беларускай нацыянальнай культуры і заснаванага на ёй дзяржаўнага суверэнітэту Беларусі. Спынімся, аднак, на праблемах нашай эстэтыкі менавіта як самастойнай навукі, уступімся і за яе ўласны, так бы мовіць, суверэнітэт.

З горыччу трэба прызнаць, што і ў гэтым аспекце беларускай эстэтыцы вельмі не пашчасціла. Яшчэ ў савецкія часы беларуская эстэтычная думка няшчадна падміналася думкай маскоўскай з уласцівай ёй таталітарна-імперскай мегаламаніяй, пра што даводзілася неяк пісаць на старонках шанюўнага «Мастацтва». Характэрна, што ўжо тады маскоўскімі афіцыйнымі аўтарытэтамі, напрыклад, акадэмікам Ягоравым, з эстэтыкі сістэматычна вытраўляліся навуковасць і лагічная строгаць, замяняючыся на траскучую партыйную ідэалогію, менавіта ідэалогію без ідэалаў і без навукі. Пра гэта яскрава сведчыць, між іншым, невя-

сёлы лёс кнігі аўтара гэтых радкоў, таксама прызнаем, не без выкліку названай «Логіка прыгажосці». І займаўся тым не толькі адзін гэты малашаноўны акадэмік. Але што робіцца там з эстэтыкай цяпер, зусім ужо жахліва. Калі ў савецкія часы тамашнія эстэтычныя мэтры свядома ці вымушана гнуліся перад афіцыйнымі партыйнымі ідэалагамі, ахвяруючы ісцінай, то цяпер яны гэтак жа нізка кленчаць перад заходне-еўрапейскімі аўтарытэтамі і пераважна чамусьці перад так званымі постмадэрністамі, згодна якім ісціна ўвогуле не існуе і ніякая навука, тым больш эстэтыка, не павінна ў прыныце абавірацца на логіку і розум. Каб упэўніцца ў гэтым, варта толькі пазнаёміцца з не раз ужо выдаваным у Маскве падручнікам па эстэтыцы Крыўцуна. Падручнікам, дзе пагул адсутнічаюць не толькі азначэнні прыгажосці і брыдоты, але і тое, што заўсёды называлася катэгарыяльным апаратам. Гэта тое самае, калі б у падручніку зычкі, напрыклад, адсутнічалі азначэнні добра і зла або ў кнізе па логіцы так жа ігнараваліся ісціна і зман. Навука без лагічнага касцяку асноўных сваіх катэгорый – гэта, няхай нам даруюць, не навука ўвогуле. Але ж факт ёсць факт.

У гэтым жа стане знаходзіцца і сучасная беларуская эстэтыка, якая па надобрай традыцыі і сёння па-ранейшаму накарліва гнецца перад Масквой. Каб упэўніцца ў гэтым, дастаткова глянуць на афіцыйна зацверджаныя міністэрствамі адукацыі і культуры праграмы па эстэтыцы, якім нададзены яшчэ і нейкі злавесны статус стандартаў, стандартаў яўна з тых, што, як кажуць, «ніж не прейдеші». Не гаворачы ўжо пра адсутнасць у іх памянёнага лагічнага касцяку ўвогуле, канкрэтны катэгарыяльны апарат (асноўныя эстэтычныя катэгорыі і тыпалогія стылю) азначаны па-постмадэрнісцку туманна і расплывіста. У гэтых праграмах цалкам адсутнічае, напрыклад, і такі прыныцпавы важны для эстэтыкі раздзел, як раздзел пра эстэтычнае ў рэчаіснасці. Прыгажосць у прыродзе, аказваецца, іх аўтараў абсалютна не цікавіць, як не цікавіць і проста пяхучая сёння неабходнасць абараняць і захоўваць тую прыгажосць. І гэта тады, калі экалагічная праблема выскілае галаўны боль ва ўсяго прагрэсіўнага, як некалі казалі, чалавецтва! Што ж гэта за эстэтыка такая і на каго яна разлічана? Але і гэтага мала. Існуючыя праграмы абыходзяцца і без эстэтыкі чалавека. Чалавек і яго прыгажосць (ці брыдота!) там пагул адсутнічаюць, хоць эстэтыка ўжо з даўніх часоў разглядаецца як тэорыя эстэтычнага выхавання. Выхавання каго? Чалавека ж, вядома. І выхавання ўсё-такі згодна ідэалу прыгожага, а не брыдкага. Гэта ўжо не кажучы пра такі востра актуальны сёння феномен, як фізічная прыгажосць чалавека і асабліва жаночая прыгажосць, пра што ні савецкая, ні руская эстэтыка не гаварылі ніякі ніколі, а на аснове фальшывага разумення чаго,

наадварот, расцвітае ў нас сёння і ў літаратуры, і ў кіно, і на тэлебачанні смуроднае царства самай паскуднай парнухі і культ гвалту. Нічога сабе эстэтычнае выхаванне, калі ролю тэорыі ў ім адыгрывае такая, з дазволу сказаць, эстэтыка! Няхай тут таксама не крыўдзяцца аўтары тых праграм, але ж і гэта праўда.

У Беларусі, аднак, існавала і, спадзяёмся, існуе і іншая эстэтыка, якая, напэўна, больш заслугоўвае назву навукі. Яна не стварыла, на жаль, самастойнай эстэтычнай школы, пра надобрыя прычыны чаго ўжо даводзілася пісаць. Але ў канцэптуальным сэнсе слова яна існуе ў форме пэўных манаграфій і артыкулаў. Некаторыя з якіх былі адзначаны пазітыўнымі рэцэнзіямі і перакладзены за мяжой, і памянёныя нават, як тое ні дзіўна, ва ўсіх былых саюзных энцыклапедыях, уключаючы і Вялікую Савецкую. Яна была, як здаецца, ухвалена і большасцю беларускіх калегаў-эстэтыкаў, пра што можа сведчыць хоць бы той вядомы факт, што яшчэ ў 1991 годзе аўтар гэтых манаграфій быў абраны прэзідэнтам Беларускай эстэтычнай асацыяцыі, якая, на жаль, не была ў далейшым падтрымана ні ўрадам, ні заўсёды пасіўнай у нас грамадскасцю. Гэты факт і дае нам, думаецца, поўнае права называць тую канцэпцыю беларускай эстэтычнай школай, няхай сабе пакуль што, як сёння кажуць, толькі ў віртуальным значэнні слова.

Для гэтай эстэтычнай канцэпцыі характэрна перш за ўсё пастаяннае і свядомае імкненне да навуковай строгаці, што асабліва датычыць яе катэгарыяльна-лагічнага апарату. Дастаткова арыгінальная ў вузкапрафесійным аспекце (яна сапраўды ні за кім з буйных сучасных спецыялістаў канкрэтна не ідзе), канцэпцыя ў той жа час добра ўлічваецца ў агульную траекторыю гістарычнага развіцця філасофіі і навукі, праз эстэтычную сістэму Гегеля ўзыходзячы аж да антычных яе крыніц. Яна таксама добра стасуецца і з самымі перспектыўнымі сёння кібернетыкай, інфарматыкай і агульнай тэорыяй сістэм, адкрываючы магчымасць выкарыстання і найноўшых камп'ютэрных тэхналогій. Не без гонару можна адзначыць, напрыклад, што толькі ў Беларусі, як здаецца, была стасавана да эстэтыкі і стасавана з ядрэнным, як будзе далей паказана, плёнам такая адносна новая ў сучаснай навуцы рэч, як чатырохзначная логіка і чатырохзначныя ж матрыцы з гэтай логікі.

Эстэтыка наша добра стасуецца і з такімі канкрэтнымі эмпірычнымі навукамі, як гісторыя культуры і мастацтвазнаўства. Кіруючыся, дарэчы, толькі метадамі чыста філасофскай эстэтыкі Гегеля, яна яшчэ ў шасцідзясятых гадах мінулага стагоддзя стыхійна выйшла на невядомую тады ў нас канцэпцыю цыклічнага развіцця культуры Шпенглера-Тойнбі-Сарокіна, што намнога паглыбіла нашу разуменне як асноўных эстэтычных катэгорый, надаўшы ім сэнс сваеасаблівых фазаў у развіцці эстэтычнай гісторыі грамадства, так і праблему стылю эпохі, што была некалі, як чыравая ануца для быкоў, каменем спатыкнення для ўсёй афіцыйнай савецкай эстэтыкі. Мы, беларусы, у гэтым плане, дарэчы, год на трыццаць апырэдзілі маскоўскіх вучоных, якія пачалі развіваць тую цыклічную канцэпцыю толькі з сярэдзіны дзевяностых гадоў. Ды і ў сусветным маштабе наша эстэтыка далёка не на апошнім

месцы, калі пазнаёміцца, напрыклад, са зместам артыкула «Эстэтыка» ў апошнім выданні славутай Encyclopaedia Britannica. А сяго-таго дык і нават абганалі, як, скажам, амерыканца С.Хантынгтана, шумна вядомага сёння ў свеце з-за яго выдадзенай у 1996 годзе вельмі вострай і вельмі цікавай кнігі «Clash of civilizations» («Столкновение цивилизаций» у рускім перакладзе, які ўжо ёсць у продажы). Дзякуючы ўсё той жа чатырохзначнай логіцы і згаданаму матрычнаму яе варыянту праблема такога канфлікту паміж цывілізацыямі ў эстэтычным плане была намі тэарэтычна пастаўлена і сфармулявана яшчэ ў сярэдзіне сямідзесятых гадоў (гл. манаграфіі «Основные эстетические категории», с. 269 – 272 і «Кибернетика и законы красоты», с. 229). Значыць, мы, беларусы, не такія ўжо нічога не вартыя, якімі нас лічаць часам тэішчыя змагары за дэмакратыю без суверэнітэту і свабоду без незалежнасці.

Зразумела, што і ў плане педагагічным такая канцэпцыя мае свае выгоды, што пацвярджае хоць бы і аўтарскі саракагадовы вопыт выкладання эстэтыкі ў БДУ і Універсітэце культуры, з пэўным, вядома, спрашчэннем і папулярызаваннем для больш лёгкага засваення студэнтамі (цікава, напрыклад, што яна ў свой час з параўнальна большым поспехам чыталася якраз на матэматычным і фізічным факультэтах БДУ). Апошняе абумоўлівалася, напэўна, тым, што пабудаваны на гэтай канцэпцыі лекцыйны курс быў арыентаваны не на механічнае запамінанне, а перш за ўсё на глыбокае і самастойнае разуменне логікі курсу, і сярод традыцыйных студэнтаў-гуманітарнікаў у сувязі з гэтым узніклі часам нават праблемы. Улічваючы гэта, аўтару вельмі хацелася напісаць і выдаць падручнік па эстэтыцы спецыяльна для студэнтаў гуманітарных ВНУ, але тое, на жаль, так і не ўдалося здзейсніць. У савецкія часы выданне падручнікаў па грамадазнаўчых навуках дазвалялася, як вядома, толькі ў Маскве. Сёння ж тое зрабіць не дазваляе ўвогуле фінансавы стан нашай новай стыхійна-рынкавай гаспадаркі, арыентаванай толькі на груба-спажывецкую матэрыяльную запатрабаванні (у мяне, напрыклад, аж да гэтага часу ляжыць нявыдадзеным вялікі рукапіс «Бляск і трагедыя ідэалу», таксама прысвечаны пераважна, як тое відаць з загаловка, эстэтыцы). Таму і даводзіцца прапаноўваць увазе чытачоў толькі праграму курсу, пабудаванага на згаданай канцэпцыі, ды і то, хутчэй, толькі лагічны касцяк такой праграмы (без пагадзіннага разліку, без спісаў літаратуры, без розных пытанняў дэлясамакантролю і г.д.). Гэта, так бы мовіць, праграма толькі канцэпцыі такога курсу. Праўда, сам курс можна было б назваць «Уводзінамі ў тэарэтычную эстэтыку». Так было зроблена намі нядаўна дастасоўна дапаможнікам па культуралогіі, і так даўно ўжо рэкамендавалі дзейнічаць у гэтым кірунку такія сусветна вядомыя спецыялісты, як Л.фон Берталанфі і Д.С.Ліхачоў. Такая задума, прызначы, у аўтара ёсць і, калі Пан Бог адпусціць яму яшчэ крыху часу, яе, можа, і ўдасца неяк рэалізаваць. Але пакуль што ёсць толькі план-праграма. І менавіта яна будзе прапанавана ўвазе спагадлівага чытача. Не пакідаць жа яе, як казалі нашы класікі, грызучай крытыцы мышэй...

Мікалай КРУКОЎСКІ.



# БЕЛАРУСКАЕ КІНО: БЫЛО... НЯМА... БУДЗЕ?

*Ці існуе беларускае кіно, ці сапраўды яно знаходзіцца ў глыбокім крызісе, ці ёсць у яго будучыня, — такія тэмы абмяркоўвалі кінематаграфісты, кінакрытыкі, прадстаўнікі навуковых колаў у Беларускам саюзе кінематаграфістаў. Яны спрабавалі знайсці адказы на пастаўленыя пытанні і выказалі свае погляды на сітуацыю, якая склалася на гэты момант у беларускім кіно.*

«Калі мы спрабавалі разабрацца, у якім стане знаходзіцца наш кінематограф, дык прыйшлі да сумнай высновы, што за апошнія 10 гадоў не было фільма, пра які можна было б сур'ёзна паразмаўляць, — адзначыў першы сакратар Беларускага саюза кінематаграфістаў Аляксандр Шкадаравіч. — Мы праводзілі канферэнцыі, высвятлялі прычыны сітуацыі, якая склалася ў кінематографіі, спрабавалі вызначыць, ці ёсць дзяржаўная палітыка, канцэпцыі, прыярытэты ў гэтай сферы. Мы выдалі некалькі зборнікаў з дэталёвым аналізам праблем — «Канцэпцыя развіцця беларускага кіно. Беларускае кіно: Было. Няма... Будзе?», «Беларускае дакументальнае кіно», «Маладыя рэжысёры беларускага кіно». Нашыя спробы ні да чаго не прывялі, Міністэрства культуры ігнаравала нашыя намаганні, ніякіх зменаў не адбылося. Я лічу, што азначаны крызіс не творчы, гэта крызіс кіравання кінавытворчасцю. Прычыны з'яўлення фільмаў, пастаўленых па слабых сцэнарыях, тлумачацца імкненнем Міністэрства культуры і кіраўніцтва кінастудыі «Беларусьфільм» любым коштам атрымаць фінансаванне сваіх праектаў. Затым кіраўніцтва кінастудыі рапартавае пра атрыманне прыбытка, у той час як калектыў месяцамі не атрымлівае зарплату. Відавочна, калі мы згубім тэхнічную базу кінастудыі, якія б таленты ні рыхтаваліся ў Беларускай акадэміі мастацтваў, будучыні ў беларускага кіно не будзе. Калі ёсць дзяржаўная падтрымка, яе трэба апраўдваць, а не дыскрэдытаваць выпускам слабых, нікому не патрэбных фільмаў. Грошай дзяржава на такое кіно даваць не будзе. У Арменіі, напрыклад, выпускаецца адзін фільм у два гады — але варты. У нас жа рапёніні прымаюцца келейпа, здымаюцца заведама правальныя фільмы, такія як «Свежына з салютам». Становішча не проста драматычнае, яно трагічнае. Не прымаць меры, не заўважаць відавочнага крызісу, выкліканага адсутнасцю прафесійнага кіравання, — злачынна».

«Створаная пры Беларускам саюзе кінематаграфістаў Экспертная рада будзе разглядаць сцэнарныя заяўкі беларускіх кінематаграфістаў, якія прапаноўваліся да пастаўкі ў апошнія гады, — паведаміў Ігар Волчак, старшыня Беларускага саюза кінематаграфістаў. — Такі крок дазволіць кіназнаўцам і кінакрытыкам атрымаць уяўленне пра тое, які кінематограф мог бы быць у Беларусі, калі б да стварэння фільмаў у рэспубліцы ставіліся больш адказна. Апроч таго, па-

дыходы да кінапрацэсу даўно ўжо патрабуюць удасканалення. Калектыўную безадказнасць, характэрную для дзяржаўнай кінастудыі, павінна змяніць сістэма прадзюсерства, калі за кожны фільм, ад пачатку здымак да іх завяршэння, адказвае канкрэтны чалавек. Хто-небудзь задумваўся пра феномен Міхаіла Пташукі? Ён быў не толькі таленавіты рэжысёр, але і таленавіты прадзюсер, які ні на кога не спадзяваўся, а ўсё рабіў сам, і кожны з яго фільмаў быў з'явай. Для адраджэння ў Беларусі кінематографіі неабходна станаўленне інстытута прадзюсерства».

Паводле меркавання рэжысёра Вячаслава Нікіфарова, «крызіс у беларускім кіно канстатуецца на працягу апошніх дзесяці гадоў. Называюцца яго прыкметы, сярод якіх неверагодна нізкі ўзровень рэжысуры (не гаворачы ўжо пра якасць фільмаў) і дэфіцыт умоваў для дыялога паміж удзельнікамі кінапрацэсу. Крызіс суправаджаецца дэманстрацыяй падвойных стандартаў у сістэме ацэнак. Праз гэта будзе пакутаваць заўтрашні кінематограф, перш за ўсё маладыя таленавітыя кінематаграфісты. Тым не менш культурная праца на працягу гэтых дзесяці гадоў працягвалася, існаваў паралельны творчы працэс, ствараліся сцэнарныя праекты, якім не было наканавана рэалізавацца на экране. Я за апошнія гады падаваў сем сцэнарных заявак, толькі тры з іх разгледзелі. Але і яны аказаліся незапатрабаванымі. А такіх праектаў у гэтыя гады былі дзесяткі. Селекцыя, якой мы зоймемся, адбіраючы сцэнарыі, як ужо казаў І.Волчак, можа стаць асновай нармальнага рэпертуару. Цяпер пад'ём можа быць па трох напрамках — тэлесерыялы, дзіцячая тэма, добры гістарычны фільм. Трэба назапашваць ідэі і сцэнарыі, там ёсць вечныя тэмы, таленавіта выкладзеныя, якія аднойчы будуць запатрабаваныя. Ад пазіцыі беларускіх кінематаграфістаў, кінакрытыкаў, журналістаў можа залежаць зыход нядабрый сітуацыі, якая склалася ў беларускім ігравым кіно».

«Беларускае кіно сёння — без твару і без адраса, — лічыць доктар мастацтвазнаўства Вольга Нячай. — Трэба казаць не пра крызіс кіно, а пра крызіс кіравання кіно. Ці можам мы ўздзейнічаць на сітуацыю? Калі на канферэнцыях, на з'ездах кінематаграфісты робяць спробы прааналізаваць прычыны крызісу, нам кажуць, што гэта «шалёная крытыка». Але гэта справядлівая крытыка. І яна або не прызнаецца, або замоўчваецца. Мы не можам змяніць сітуацыю, бо нам не дазваляюць удзельнічаць у працэсе кіравання. Што рабіць, каб быць пачутымі? Чакаць спынення дзяржаўнага фінансаван-

ня? Гэта непажаданая сітуацыя. Дзяржаўныя грошы павінны выдзяляцца, але над прадуманымі і дэталёва абароненымі кінематаграфічнымі праектамі. Пад фільм пра Анастасію Слуцкую сродкі выдзелены, а праект фільма пра Еўфрасінню Полацкую, які хацеў здымаць В.Нікіфараў, фінансавання не атрымаў. Гэта няправільна, Еўфрасіння Полацкая — наша духоўная заступніца. У беларускім фальклоры, у беларускай культуры няма гераічнага эпосу. У беларусаў традыцыйна мірны характар, мы ваяем, толькі калі нас да гэтага змушаюць. Але ў нас шмат святых, шмат асветнікаў. Чаму мы выбіраем вобраз гераічнай жанчыны, якая мусіць асабіста змагацца з ворагам? Гэта відавочна памылковы шлях, выбар якога тлумачыцца тым, што сцэнарыі да пастаўкі выбіраюцца па асабістых, сяброўскіх матывах. Сцэнарыі заведана слабыя. І яны не абмяркоўваюцца. Неабходна несіці персанальную адказнасць за запуск сцэнарыя і якасць фільма. Сітуацыя кінематаграфічнага кіравання няправільная; каб змяніць яе, мусіць быць празрыстасць, калегіяльнасць, адкрытасць абмеркавання. Калі запускаецца экранны праект, яго павінны разглядаць усе зацікаў-

выпадкі, калі супраць асобных праектаў галасуе большасць мастацкай рады, тым не менш фільмы па гэтых сцэнарыях ставяцца. Узнікае пытанне: ці варта ў гэтай сітуацыі ўвогуле ўдзельнічаць у мастацкіх радах? Я лічу, што да гэтага нас, кінажурналістаў, абавязвае прафесія. Калі мастацкая рада ў асноўным складаецца з штатных супрацоўнікаў кінастудыі, дык міжволі ўзнікаюць сумненні ў іх аб'ектыўнасці, а кінакрытыкі па-сапраўднаму незалежныя. Некалькі гадоў таму ў рэспубліцы праводзіўся сцэнарны конкурс. Другую прэмію атрымала добрая работа Аляксандра Богдана «Беражыце бычкоў». Пра яе больш нічога не чуваць, а ўзнікаюць новыя вымарачныя сцэнарыі. І з'яўляюцца такія фільмы, як «Бальная сукепка» (рэжысёры — Маргарыта Касымава,



Ірына Волах, аўтар сцэнарыя — Фёдар Конев). У актыве вопытнага сцэнарыста Ф.Консва дастаткова сур'ёзных работ, але зварот да дзіцячай тэмы, якой ён не валодае, прыпёў да значных пралікаў. Пра «Радавых» Аляксея Дударава па кінастудыі ўспомнілі толькі тады, калі высветлілася, што да 60-годдзя Перамогі — вялікая тэма — нічога вартыга няма. Я цалкам згодна са сцвярджэннем, што

пакуль ёсць беларуская літаратура, пакуль мы будзем прызнаваць яе першаснасць, ёсць і беларускае кіно».

Аляксей Дудараў, драматург: «Пра будучыню беларускага кіно мне казаць складана, бо за апошнія дзесяці гадоў справа закінута да такой ступені, што цяжка ўявіць, якім чынам можна напавіць сітуацыю. Што да кінакрытыкаў, дык я б параіў ім больш шчыра ставіцца да сваёй прафесіі і называць рэчы сваімі імёнамі: попласць — попласцю, а дурноту — дурнотай, не прыкрываючы адкрытую бяздарнасць мудрагелістымі фразамі».

«У беларускага кіно павінна быць будучыня, бо ёсць студыя, выдатныя кар'еры, вартыя імёны, — адзначыла кінакрытык Людміла Саянкова. — Сама пастаўка пытання — ужо дастаткова трывожны сімptom, ніхто ж не пытаецца, ці ёсць будучыня ў беларускага тэатра, відавочна, што яна ёсць. Ці можна назваць хоць адну кар'еру апошніх трох гадоў, якая была б з'явай, не проста фінансавай адзілкай, а фактам, вартым абмеркавання? Мастацкія крытэрыі да такіх фільмаў неспрымальныя, узровень іх вобразнасці, гарманічнасці, акцёрскія работы, рытм, драматургія не вытрымліваюць сур'ёзнай крытыкі. Калі ўзяць эканамічныя паказчыкі, дык яны жудасныя і гавораць толькі пра тое, што кіно, якое здымаецца ў Беларусі, нікому не патрэбна — ні глядачам, ні





прафесіяналам. У расіян таксама ёсць праблемы, але ёсць і фільмы, якія прадстаўляюцца на міжнародных фестывалі, пра якія пішуць, гавораць. У Беларусі ж і касавыя, і фінансавыя, і мастацкія крытэры сведчаць пра тое, што ў нас кіно няма».

«У Беларусі ёсць усе ўмовы для паспяховага развіцця кінапрацэсу, — лічыць **Васіль Коктыш**, генеральны дырэктар РУП «Кінавідэапракат», — ёсць база і натурная пляцоўка, ёсць абсталяванне, ёсць кадры, ёсць падтрымка дзяржавы. Узровень ігравых фільмаў знізіўся, але па-ранейшаму трымаюць планку дакументальнае і анімацыйнае кіно. Нельга не адзначыць, што мала робіцца для таго, каб рэалізаваць гэтыя фільмы як унутры рэспублікі, так і па-за яе межамі, маркетынгавая служба студыі працуе неэфектыўна. Пра крызіс беларускага кіно можна казаць толькі ў сувязі з сістэмай кіравання. Ён пачаўся, калі на кінастудыю прыйшлі людзі, чыя асабістыя амбіцыйнасць або недастатковы кіраўніцкі вопыт шкодзілі справе».

**Ефрасіння Бондарэва, кінакрытык, прафесар, доктар філалагічных навук:** «Я займаюся кінакрытыкай вось ужо больш за паўстагоддзя. Адзін з маіх апошніх артыкулаў называўся «Дзеся чаго?» Дзеся чаго зараз пісаць? Хто гэта прачытае і прыме да ведама? Кіраўніцтва Беларусьфільма абсалютна не звяртае ўвагі на тое, што яму рэкамендуець, высноваў ніякіх не робіць, меркаванне кінакрытыкаў яго не цікавіць. Пра ўсе згаданыя праблемы пісалася дзесяць гадоў таму як пра трывозжныя сімптомы. Што з тых часоў змянілася? Шмат гавораць пра нацыянальны кінамограф. А ці ўсе разумеюць сутнасць гэтай з'явы? Нацыянальны кінамограф уздымае чалавечыя страсці мясцовага, можа быць, значэння, мясцовага аблічча да ўзроўню міжнародных праблем. Адна з нашых, несумненна, нацыянальных карцін — «Людзі на балоне» (сцэнарыст і рэжысёр — Віктар Тураў, апэратар — Д.Зайцаў, мастак — Я.Ігнацьеў). Паленукі і паляшчкі — а якія страсці! У 1960-ыя гады, якія я назвала б росквітам беларускага кіно, на кінастудыю «Беларусьфільм» прыйшло новае пакаленне з падзеяй на высокую місію кіно. І справа не толькі ў іх веры і таленце — сцэнарыі аддзел у той час

быў мозгам кінастудыі, людзі, якія кіравалі ім і працавалі ў ім, пакінулі сваё паэтычнае пярэ і займаліся кінамографам. Да Аркадзя Куляшова можна было прыйсці і абмеркаваць не толькі канкрэтную карціну або сітуацыю ў кінамографі, з ім гаварылі проста пра жыццё — ён быў вельмі мудры чалавек. А цяпер да каго прыйдзеш на кінастудыю? З кім можна пагутарыць пра задуму, ідэю? Што за постаць галоўнага рэдактара? А з гэтага ж трэба пачынаць узнімаць кінамограф. У Міністэрстве культуры — да каго можна звярнуцца? Да В.Мацвеева пісьменнікі і рэжысёры порознаму ставіліся, але гэта быў чалавек, у якога было сваё меркаванне, ён любіў кіно. Ён мог памыляцца, з ім можна было не пагаджацца, спрачацца, але свая пазіцыя ў яго была. Зараз кінастудыя здала ўсе свае пазіцыі і знаходзіцца ў глыбокай «кінамографічнай коме».

Паводле меркавання кінакрытыка **Алы Бабкавай**, «буду-



чыні ў беларускага кіно не будзе, пакуль у нас не паўстануць умовы для развіцця незалежнага кіно і не з'явіцца незалежны прадзюсеры. Яны павінны ведаць, які сцэнарыі патрэбны, якая тэма цікавіць глядачоў і дзе ўзяць грошы. Што да кадраў у дзяржаўным сектары, самая вялікая бяда — тое, што на працягу 13 гадоў на кінастудыі «Беларусьфільм» змянілася пяць генеральных дырэктараў. Прычым прызначалі толькі тых, хто будзе падпарадкоўвацца інструкцыям Міністэрства культуры, не праяўляючы ніякай ініцыятывы. На кінастудыі павінен быць механізм адбору таленавітых праектаў і адораных іх выканаўцаў. Толькі тады можна будзе здымаць вартае кіно».

Пераклад з рускай мовы.

Марына БЕЛАВОКАЯ.

У раннім апавяданні **Васіля Быкава** гераіні было добра за трыццаць. У сваім фільме, знятым праз чвэрць веку, **Вячаслаў Нікіфараў** паменшыў яе ўзрост гадоў, можа, на дзесяць. Але ўсё роўна

## Фруза сёння — прабабуля

Пра фільмы рэжысёра **Вячаслава Нікіфарава**

А тады... А тады, у першы пасляваенны год, калі адбываюцца падзеі быкаўскага апавядання, ёй — па фільму — недзе 26 — 27. Нарадзіўшыся прыблізна ў 1920-ым, Фруза не паспела да вайны ўладкаваць уласны лёс: ні прафесіі ў жабрачым калгасе не атрымала — вёска не адпускала вучыцца, ні шлюбам не набралася — не хацелася ісці абывацка, чакала «прынца», ні дзіцяці не нарадзіла. А тут раптам наваля — фашысцкая акупацыя: хата бацькоўская спалена ўшчэнт, бацькі — сельскія інтэлігенты, аграномы — расстраляныя, працы ў занябданай вёсцы, дзе адны бабы ды старыя, няма, ад сапраўдных мужчын нават духу не засталася... Вось і падалося дзяўчо-перастарак, нічым — ні розумам, ні асаблівай жаночай прывабнасцю, ні адзеннем, ні манерамі ці ўменнямі якімі — не прыкметнае, з разрабаванага, заняпалага сяла ў горад.

А там — каму яна патрэбная? І вось сядзіць гэтая шэрая няўмека — з распаўсюджаным у Беларусі імем Ефрасіня, але з нязвыслай яго «транскрыпцыяй» — Фруза — вахцёрам у нейкай неакрэсленай напярэдавінцы ўстаноў, ва ўладанні якой усяго з паўдзсятка спісаных з вайска, дабітых на шляхах вайны бартавых машын. Дзень тут падобны на дзень: раніцай, недзе пад дзевяць гадзін, у заведзеным парадку праз рыпучыя дзверы з'яўляецца на працу драбнюткае чынавенства, расійскае ў кнізе, атрымаўшы ключ ад свайго кабінэцка-норка. Апошнім праплывае мажны шэф, «вялікі» начальнік, размеранай хадой, напавушаным адзеннем, нават вусамі падобны да Вялікага Правадыра, бюст якога красуецца якраз насупраць стала вахцёра. У шабуршэнні папер і афармленні пуцявых лістоў, але, канешне ж, і ў перакладзе плёткаў пралітае дзень — а ўвечары ўсе здаюць ключы і разыходзяцца: ідзе, так бы мовіць, адваротны працэс, а ўсё разам — «працоўнае» роўна.

Фруза тут успрымаюць як рэч, толькі зрэдку нехта кіне ёй прыветнае слоўца. Адно вяртлявы весялун Шаўроў штораніцы жартуе, разнастаіна рыфмуючы яе «экзатычнае» імя, накіштаў: «Фрузачка — кукурузачка», «Фруза — прывітанне ад француз», «Фруза — два арбуза»... А так — глядзячы на яе, бы на частку мэблі ў вестыбюлі, як на звязку паміж сталом з кнігай роспісаў і шчытом з ключамі.

Тыпажы працаўнікоў — трэба аддаць належнае рэжысёру! — падобраныя адметна: састарэлы лысун (артыст Георгій Георгіу), які ўсяляк дагаджае маладой крутлявай жонцы (Валянціна Цітова) — тут намёкам праглядаюцца нават іхнія «тылавая» ўзаемаадносінны ў гады вайны, калі маладзіца змушаная была «прыстаць» да кіраўніка пазунай харчовай установы: смарчок-сухар, загалчык аддзела, прафарг, у кабінэцкім якога «зліваюцца» ўсе ведамасныя плёткі (Леў Перфілаў — артыст, на той час ужо добра знаёмы глядачам па ролі фатографа ў славутым тэлефільме «Месца сустрэчы змяніць нельга»); зладзеява-

ты танцор-нахабнік, ключнік-загалчык гаспадаркі (Мікалай Манохін, цыпер — драматург); маўклівы, забіты ціхоня (Уладзімір Січкаў); згаданы Шаўроў — крыўляста-эксцэнтрычны пляткар (у маім выкананні).

Фруза, страціўшы бацькоў, пране ўвагі, хоць якіх чалавечых зносін і, вядома ж, жаночага інтэлексу — каханні. Але тут, ва ўстаноў, у кожнага свае клопаты, ім не да яе. «На ролю Фрузы шмат хто праходзіў кінаробу, — прызнаецца сёння рэжысёр, — усе беларускія актрысы, якім было пад трыццаць, і шэраг расійскіх стаялі перад кінакамерай». З усіх прэтэндэнткаў была па-спайперску адабраная Таццяна Куліш з Ленінградскага драматычнага тэатра імя Пушкіна, былой «Александрыні»; у першай частцы фільма яна якраз і была такой невыразнай ціхоняй, прыпутай «шэранькай мышкай». Мо, гэтая — не жыццёвая, а выдатна сыграная актрысай! — прыніжанасць адмоўна «наспрыяла» таму, што Фрузу ўспрынялі як самую актрысу — Таццяну, і далейшыя акцёрскія лёсы акторкі Куліш у кіно, як кажуць, не склаўся. Ва ўсякім разе, ні мы, ні нават сам Нікіфараў на савецкіх экранях яе не бачылі.

Нікіфараў да таго, у 1969-ым, ужо зняў на Беларусьфільме свой дыплом — наведку «Бераг прынцэсы Люсыкі». Гэта была паэтычная замалеўка пра трох маладых геалагаў, якія ў прысутнасці біёлага-«прынцэсы» становіцца — як заўжды мужчыны пры з'яўленні прыгожай жанчыны — больш мужнымі, разумнымі, шляхетнымі. У наводзінах «квартэта» персанажаў ужо выяўлялася імкненне рэжысёра да пабудовы тонкіх і складаных узаемаадносін дзейных асобаў. Тут ён упершыню сутыкнуўся з апэратарам — тады таксама пачаткоўцам — Эдуардам Садрыевым. І яшчэ: ён даручыў пісаць музыку Яўгену Грышману, які, «аслунаваўшы» на той час музычную прастору ў беларускім дакументальным кіно, пачаў «экспансію» ў кіно мастацкае. Адзначаючы схільнасць Нікіфарава да сталага, шматгадовага супрацоўніцтва з аднымі і тымі ж палітэмікамі, верылася, што й гэтак працягнецца... калі б не скон маладо-



га таленавітага Яўгена ўсяго праз год. Затым Вячаслаў здымае ўжо поўнамэтражны фільм, славыты «Зімародак». Былыя партызаны на пачатку 70-ых гадоў яшчэ займалі відныя пасады, былі актыўнымі працаўнікамі, таму лёс славытага партызана-падрыўніка, непрыкметнага героя, які сышоў у легенду і, аказваецца, жыве з намі побач, хваляваў не толькі падлеткавую аўдыторыю, але й дарослых. Тут упершыню рэжысёр здымае буйнога акцёра Уладзіміра Самойлава, якому наканавана, бы таму талісману поспеху, браць удзел амаль ва ўсіх фільмах Нікіфарава, ажно да самай смерці артыста. Услед, праз год, у 73-ым, – «Хлеб пахне порахам» паводле Івана Шамякіна, фільм на гісторыка-рэвалюцыйную тэму, абавязковае «выпрабаванне» для ўсякага, хто меў намер трывала замацавацца ў нацыянальным кінематографе. Далей – «Сын старшын» – сучасная гісторыя ўзаемаадносін «бацькоў і дзяцей», з веданнем матэрыялу, вясковага жыцця, выкладзеная вядомым аўтарам – пісьменнікам Мікалаем Матукоўскім. Ужо тут можна звярнуць увагу, як імкнецца супрацоўнічаць Вячаслаў Аляксандравіч з беларускімі аўтарамі. 1978 год. «Абочына». Зноў дотык да сучаснай тэматыкі, зноў супрацоўніцтва з Садрыевым і – перапыняльнае з «дзядзькам Валодзем», як называе яго рэжысёр, з Самойлавым. Тут сярод сцэнарыстаў узнікае імя Фёдора Конева – ён адыграе пэўную ролю ў фільме, якому, у асноўным, і прысвечаны гэты артыкул.

На пачатку 80-ых гадоў Нікіфараў ужо па праву лічыўся самым «акцёрскім» рэжысёрам студыі. Гэтую рэпутацыю, якая не пахіснулася на сёння, Вячаслаў Аляксандравіч пасля «Фрузы» замацаваў фільмамі са складанейшымі характарамі, з якімі сутыкнуўся, узяўшыся за рускую класіку.

Былы памочнік Брэжнева, тагачасны старшыня Дзяржтэлерадыі СССР Сяргей Лапін – супярэчлівая постаць: ён забараняў перадачы і фільмы, якія ягонаму «высокаідэйна-суслаўскаму» разуменню здаваліся шкоднымі, але ён жа быў арганізатарам росквіту жанру тэлевізійнага фільма, у тым ліку шматсерыйнага. Гэта пры ім узніклі ўсе самыя вядомыя, якія толькі здолееш згадаць, савецкія тэлесерыялы і фільмы, – усё, што сёння сышло ў нябыт.

Асэнсоўваючы адказнасць пры экранізацыі класікі, колькасць сродкаў, якія патрэбна ўкласці ў будучы фільм, Лапін, як расказвае рэжысёр, літаральна «ганяў» яго па «Бацьках і дзецях», экзаменаваў па веданню творчасці Івана Тургенева. І ў выніку – выдатны тонкі фільм, з дакладным адчуваннем эпохі, з уражальнымі акцёрскімі работамі. Заўважу: Тургеневу ўвогуле вельмі пашанцавала на Беларусь-фільме: чатыры экранізацыі, чатыры розныя рэжысёры – і ўсе чатыры выдатныя. Даручэнне здымаць «Дуброўскага» паводле Пушкіна прайшло ўжо без «экзамена» ў Лапіна: рэжысёр набліжаўся да залічэння ў класікі. І ў гэтым статусе бярэцца ён за экранізацыю да юбілею Перамогі «Радавых» паводле Аляксея Дударова – адной з самых простых па абставінах, але складаных па ўзаемаадносінках п'ес, дзе не схавацца за перыпетыі сюжэта, а можна толькі засяродзіцца на чалавечых дачыненнях. Гэта значыць, што і тут галоўны ўпор у «акцёрскага» рэжысёра будзе на акцёрах. Да таго ж ён займае ў фільме толькі беларускіх акцёраў.

Але – пра экранізацыю прозы Васіля Быкава. Тады, у 81-ым, падчас здымак «Фрузы», Вячаслаў быў яшчэ не жанаты. У дзень свайго нараджэння, што прыпаў на здымач-

ны перыяд у Даўгаўпілсе, са шматзначнай усмешкай прыняў ён ад нас з жонкай вялікі кавун, на якім сцёзорыкам было старанна выразана: «Холостяку Славе от Орловых».

Таленавітага мастака адрозніш адразу: ён абкружае сябе такімі ж. Кінасцэнарыі паводле апавядання «Фруза» напісаў «мэтр» беларускай кінадраматургіі Фёдар Конев – гэта ён «памаладзіў» гераіню на дзесяць амаль гадоў, надаўшы тым трактоўцы яе лёсу высокі, абагульняльна-філасофскі сэнс. Аператарам Нікіфараў запрасіў таго ж Эдуарда Садрыева – самага, бадай, патрабавальнага ў нас камерамана; адпрацаваўшы разам з ім некалькі фільмаў, Нікіфараў быў перакананы, што менавіта ён – самая прыдатная для гэтага матэрыялу кандыдатура. Родная вёска, у якую наведваецца Фруза, знята Садрыевым як адзінае разбуранае папалішча, хата ж гераіні – чорны фон з абшараных бяровенняў для Фрузіных дзядулі і браціка, апанутых у белае. Тут мудрым, нейкім спрадвечным старцам, што быццам выйшаў з легенды, выглядаў акцёр Іосіф Матусевіч, якога, на жаль, не заўважыў кінематограф. Міжволі ўзнікала думка, што тут – вобраз не толькі вёскі, а ўсяе паваеннай Беларусі. У другой частцы фільма выяўленчая гама пасвятляецца: белы твар Фрузы на белай падушцы ў белай палатне радзімнага дома. Шмат партрэтаў гераіні зняты ў адлюстраваннях шкла, а яе выява з немаўляткам у кашыраваным кадры нагадвае беларускую мадонну.

Нельга не адзначыць Алену Курмаз, мастака па касцюмах: у строях персанажаў з першага погляду адчувалася эпоха. Тут добраахвотнымі кансультантамі становілася ўсё атачэнне, бо кожны ўдзельнік здымачнай групы яшчэ добра памятаў, у што яго самога апраналі бацькі ў гаротныя насяляваежныя гады.

Фонам, па рэпрадуктару, увесь час гучалі галасы Русланавай, Уцёсава, Бернеса, Розы Багланавай. Рэжысёр жартам пытаўся ў артыстаў і групы: «Ну, хто яшчэ якую мелодыю тых гадоў хоча пачуць у фільме?» Адбою ад прапаноў, вядома ж, не было.

Мастаком быў запрошаны Міхаіл Шчаглоў. Я ведаў яго выдатнае выяўленчае рашэнне ў трагікамедый Генадзя Палокі «Інтэрвенцыя» – гэты фільм, пакладзены на паліцу з-за «скажэння паказу рэвалюцыйных падзей», мой прыяцель Генадзь Іванавіч таемна прывозіў па маёй просьбе на закрыты прагляд семінара, які праводзіла секцыя тэлевізійнага кіно Саюза кінематографістаў Беларусі. Канешне, у сціплай тэленавеле «Фруза» разварот мастаку быў не той, як у буфанадна-тэатралізаванай «Інтэрвенцыі», але ён зрабіў сваю «кадэнцыю»: ідзе вялікая нетаропкая панарама па пустых, напаўзгарэлых пакойчыках бацькоўскай хаты Фрузы, такая доўгая, што паспявае цалкам прагучаць павольная песня «Купалінка», напетая нейкім пранікнёным, не «акцёрскім» голасам.

Дзіўна й кранальна, што народжаны ў Адлеры, пасталелы ў Расіі рэжысёр Нікіфараў так сумленна паставіўся да беларускай тэмы: пераносіў на экран творы нацыянальных аўтараў, а ў «Фрузе», акрамя кранальнай «Купалінкі», персанажы ў вёсцы размаўляюць у яго на беларускай мове – не прыпомню, каб хто з рэжысёраў-беларусаў у той час адважыўся на такое. Цяпер – тым больш.

«Сцэнарыі, які паводле Быкава напісаў кінадраматург Фёдар Конев, лёг мне на душу адразу. У гераіні сцэнарыя пазнаў сваіх цёткаў. Я згадаў сваё пасляваеннае дзяцінства. Памятаеш хлопчыка ў фільме, які назірае ўсё?

Дык гэта я прыдумаў, гэта быў аповед пра эпоху і жыццё, якое я добра ведаў, якое перажываў, – расказвае рэжысёр і прызнаецца: – Апавяданне Быкава давялося прачытаць, сумленна цяпер прызнаюся табе, калі фільм ужо быў, што называецца, «у запуску»».

Тут Нікіфараў, дазнаўшыся, што сцэнарыст паменшыў узрост гераіні, занепакоіўся: як паставіцца да гэтага Быкаў? Але разлік сцэнарыста пры такой змене быў дакладны: палову жаночай часткі Фрузіных аднагодак у Беларусі пасля вайны чакала адзінота. «Жаніхі твае паляглі ў зямлю ад Масквы да Берліна», – жорстка і сумна канстатуе прыбіральшчыца Драздова ў майстэрскім выкананні Галіны Макаравай.

Рэжысёр, маючы групу партрэт мужчынскай часткі ўстановаў, наўмысна абвастрыў закладзенае ў апавяданні і сцэнарыі: сярод іх няма не толькі «прынца» для Фрузы, але й больш-менш прыдатнага ўвогуле да «кавалерства» персанажа – адно нейкія шаржаваныя тыпы. Фруза кожны дзень доўга дабіраецца дамоў, у непрыгледны барак, у прыгарад, – у нейкую Серабранку ці Малінаўку, якую сёння незаўважна паглынуў горад. Аднойчы тут выпадкова ўзнікае побач з Фрузіным жыллом постаць ледзь знаёмага змрочнага шафэра з іхняе ўстановы, і яна, проста з-за прыроднае душэўнасці, дабіраецца ўначы, пешшу ў горад, каб здабыць патрэбную ягонаў зламаанай машыне дэталю. Бы ў аддзяку, ён змазвае рыпучыя дзверы ва ўстанову – і на гэта са здзіўленнем рэагуюць чыноўнікі. Шафёр гэты, Пархомаў, нічым – акрамя высокага росту і мужчынскага цыгарэтнага паху – не прыкметны, тая ж «фруза», толькі ў штанах. Гэта ўвасобіў... не, проста быў такім на экране акцёр «коласабей» Уладзімір Куляшоў. І вось наступова яны адкрываюць адзін аднаму таямніцы шчырасці сваіх душаў, становяцца неабходнымі адзін аднаму. Вельмі ўражае сцэна, калі да самотнай Фрузы ў святы 1-га Мая завітвае «ў госці» Пархомаў: як сарамліва выстаўляе ён пляшку віна, як збірае немудрагелістае частаванне гаспадыні, як пераапрацаецца ў самае найлепшае, як, бы мімаходзь, зазіраюць да Фрузы суседкі, такія ж самотніцы-гаротніцы...

Пархомаў і Фруза становяцца каханкамі. Урэшце жанчына зацяжарала. Канешне, ханжаскае асяроддзе ўстановы жорстка паставілася да гэтай сувязі, да маючага нарадзіцца дзіцяці, але фільм стаўся хоць і малой, але смелай данінай жанчынам, што ў тых умовах, без мужоў, адраджалі генафонд беларускай нацыі, нараджаючы «бязбацькавічаў», прыдумваючы ім пасля гераічных легенды пра зніклага ці памерлага бацьку. Фрузе мроілася, што чынавенства, таварышы па працы, паставяцца да яе душэўна, з разуменнем... Цудоўны светлы эпізод гэтых наіўных «мараў» папярэднічае жорсткаму фіналу. Але звальняецца, знікае некуды бацька-шафёр, да парадзіхі, каб забраць яе з немаўляткам, прыходзіць з усяе ўстановы толькі сярдзіта буркатлівая прыбіральшчыца Драздова. Гэта была адна з выдатнейшых кінароляў вялікай беларускай актрысы, якая, паводле яе прызнання, «ніколі не іграла каралеў», Галіны Макаравай.

– Нешта не прыходзіла вырашэнне наступнага эпізоду, і я вырашыў гадзіны са дзеве да пачатку здымак пахадзіць па вестыбюлі клуба, дзе ішлі здымкі, – згадвае Вячаслаў Нікіфараў. – Раптам гляджу: на прыступках сядзіць Макарава. «Галіна Кліменчыёўна, а што вы так рана тут робіце?» – пытаюся. А яна мне: «А нічога – так, настройваю».

ся. Я і ў тэатры перад спектаклем гадзіны за дзве-тры прыходжу». Вось адносіны да ролі, да працы!

А мне асабіста паіначасціла ўдваіх ехаць з ёй машынай на здымкі «Фрузы» доўгімі шляхам ад Вільні да Даўгаўпілса. Якіх толькі таямніц унутранага жыцця тэатра, спляцення інтрыг патаемнай краіны Закуліссе не дазнаўся я ад гэтай проста ў выказваннях жанчыны! Як гаравала яна пра ранні сыход выдатнейшых акцёраў-«купалаўцаў», якія не шкадавала здароўя, аддаючыся шкодным схільнасцям, – у тым ліку яе мужа, Паўла Пекура! І яшчэ дазнаўся малавядомай гораду Мінску інфармацыі: аказваецца, усе дрэвы, што растуць ад Вечнага агню на плошчы Перамогі – яна паранейшаму называла яе «Круглая» – ажно да галоўнага ўвахода ў парк Горкага, прывезены з лесу і пасаджаны асабіста ёю, калі толькі атрымала кватэру ў прылеглым доме. Сумавала тады ж Галіна Кліменчыёўна, што плошча перастае быць «круглай»: яна пашыраецца, выкарчоўваюцца дрэвы, ужо падрослыя, моцныя, што некалі пасадзіла яна...

Пытанне, што ўвесь перыяд працы над фільмам хвалявала рэжысёра, – рэакцыя Быкава, – скончылася мірна. Васіль Уладзіміравіч, ужо маючы пэўны вопыт супрацоўніцтва з кінематографам, добра разумеў, што літаратурны твор пераходзіць у новы від мастацтва, на экран, што гэта няўхільна вядзе да пэўных змен, – і пісьменнік, згадвае сёння Вячаслаў Нікіфараў, на прагледзе сказаў: «Фільм вельмі адрозніваецца ад майго апавядання. Але гэта – таленавіты твор кінематографа. Віншую стваральнікаў і дзякую».

Вялікім прыхільнікам гэтай работы, адным з ініцыятараў стварэння фільма, творцам, які прынёс на студыю быкаўскае апавяданне і ўвесь час, што называецца, вёў, апекаваў рэжысёра, быў сябра сцэнарнай калегіі Беларусі-фільма Аляксей Дудараў.

Фільм карыстаўся вялікім поспехам у савецкага глядача: аднагодкі Фрузы пазнавалі свой лёс ці блізкіх, аднагодкаў рэжысёра вабіла настальгія па такому пазнавальнаму, але незваротнаму дзяцінству, а больш маладыя проста атрымлівалі асалоду ад знаёмства з творам сапраўднага кінамастацтва. Да таго ж – гэта быў такі рэдкі на тэлеэкранах СССР жанр: меладрама. Вось таму фільм проста з эфіру перапісвалі на стужкі першых савецкіх, яшчэ ў навінку, відэамагнітафонаў. Вось таму пасля паказу яго на фестывалі тэлефільмаў у Львове кранальныя словы, змахваючы слёзы, сказала мне папулярная тады тэлеведучая Святлана Жыльцова. Вось таму столькі добрых слоў гаварылі ўзрушаныя глядачы – больш жанчыны, зразумела, – калі на творчых сустрэчах у межах таго ж фестывалю прадстаўляў я беларускі фільм, і абіяцаў удзячнасць іх перадаць стваральнікам.

\*\*\*

Прайшло дваццаць гадоў з часу стварэння фільма. Глядзіцца ён сёння з такой жа захапляльнай цікаўнасцю, бо ў ім ёсць галоўнае – чалавечы лёс. А гэта – вечная крыніца асацыяцый, раздумаў, успамінаў.

У кранальнай гісторыі кароткага кахання маленькіх людзей праглядаецца і партрэт эпохі, і сацыяльны эрэз грамадства. Акрамя таго – гэта старонка гісторыі Беларусі, старонка гісторыі яе кіно. Старонка светлая і шчырая.

Уладзімір АРЛОЎ.



# Час у асобах, або Усеагульны працэс узаемнага выхавання

**А**налізуючы сітуацыю вакол такога спецыфічнага віду мастацтва, якім з'яўляецца неігравое кіно, перш за ўсё трэба вызначыцца са сферай яго выкарыстання, іншымі словамі – з формай дэманстрацыі, якія не прырачаюць здароваму сэнсу.

Сёння, калі нас ужо прымушаюць падпісваць на непатрэбныя нам газеты і часопісы, а нашых дзяцей замест урока фізкультуры не загняюць усім класам у кінатэатр на прагляд ідэалагічнага блокбастэра, – нармальных, лагічных і аднаведных рытму нашага жыцця формаў паказу ўсё роўна няма. Для кароткаметражнага неіграванага кіно іх, прынамсі, дзве: тэлевізійная трансляцыя і ведамасны кінапоказ, які ў цяперашніх умовах з'яўляецца мадыфікацыяй старога клубнага прагляду. Такі карпаратыўны кінапоказ можа аб'ядноўваць практычна любую дыферэнцыраваную грамадскую групу: гэта могуць быць этнічныя або рэлігійныя суполкі, тынэйджэры, аматары рок-, панк- або фолькмузыкі, прыхільнікі дзеючай улады або, наадварот, палітычнай апазіцыі, прадстаўнікі аграрнага або машынабудавальнічага лобі, фанаты спорту або касцюміраваных рыцарскіх турніраў, этнографы, турысты або абаронцы прыроды – напрыклад, перакананыя «грыннэўцы». Сімпаматычна, што менавіта такія аб'яднанні «на інтарэсах» з'яўляюцца заўзятарамі і рэальнымі праваднікамі ў жыццё самых сучасных медыйных магчымасцяў: лічбавых носьбітаў адлюстравання і гукі, вадкакрышталічных экраны, мультымедыйных праектараў і іншага інструментарыя, што палепшае доступ да інфармацыі.

Апісаная сітуацыя, канешне, узнікла ў якасці сацыяльнага адказу на сумную рэчаіснасць эпохі камунікацыйнай і інфармацыйнай празмернасці. Мы жывём у эпоху стрэсаў, справакаваных мітуснёй жыцця – гранічна дынамічнага жыцця, у якім прыняты каштоўнасці, што асуджаюць чалавека на пастаянную незадаволенасць сабой – ці гэта культ сілы ці імкненне да асабістага дабрабыту. Наш час – гэта эпоха ўнутраных неўсвядомленых канфліктаў, напрыклад, імкнення да незалежнасці ў спалучэнні з чаканнем падтрымкі, дапамогі збоку. Радзе, што ніколі не выключаецца ў транспарце, офісах і нават у басейне і таму пастаянна нісё на мазгі лабірынты Інтэрнэта і бясконцыя тэлесерыялы – усё гэта, разам узятая, стварае ўрадлівую глебу для рознага кшталту дэпрэсій і фобій. Мы знаходзімся ў небяспецы страты менавіта тых пераканан-

няў, якія маглі б найбольш эфектыўна служыць маральным антыдотам, абараняць нас і тых, хто ідзе нам на змену. Неігравое кіно – гэта якраз тая пераканальная сіла, здольная абудзіць і нават рэанімаваць ужо часткова страчаныя жаданне і здольнасць мысліць самастойна і незалежна.

Здабытыя з залежаў і насленняў гадоў успаміны і дакументы, якія датычаюць асаблівасцяў развіцця неіграванага кіно ў Беларусі, меркаванні і аповеды аўтараў, рэжысёраў, рэдактараў і аператараў прымаюць характар і прыроду з'яў, рысы мінулага часу і яго дзейных асобаў.

**Генрых Львовіч Лейбман (1919 – 2003)** – кінааператар неіграванага кіно, адзін са старэйшых творчых работнікаў беларускай кінематографіі. Прымаў удзел у стварэнні шматлікіх мастацкіх («Зялёныя агні», «Дзеці партызана»), навукова-папулярных і хронікальна-дакументальных фільмаў, сюжэтаў і тэлефільмаў – «Белавежская пушча», «У чадзе экстазу», «Сучасніца», «Каларадскі жук», «Белая Вежа», «Боль мой, Хатынь», «Цюльпаны для сяброў», «Дарогамі бацькоў», «Нарачанская балада» і многіх іншых.

Нарадзіўся ў Мінску. Страсна захапляўся фатаграфіяй, у 1935 г. паступіў на працу фатографам-лабарантам у кінастудыю «Белдзяржкіно».

«У кінатэатры «Чырвоная Зорка» было разгорнута фотаатэль: да сеанса глядач фатаграфавалася, пасля сеанса – атрымліваў свой фотаздымак. Я пазнаёміўся з кінахронікарамі, якія тады не былі засяроджаны толькі на вытворчасці і адарваны ад рэальнага кінапракату і глядача: Эпельбаймам, Беравым, Вейняровічам, Цытрам. З іх дапамогай перайшоў на працу памочнікам аператара, гэта была пасада ніжэйшая за асістэнта. Чарадой закруціліся сюжэты да розных кіначасопісаў: рэпартажы пра сельскую гаспадарку, прамысловасць, адукацыю. Не магу забыцца на абставіны здымкі сюжэта дзесьці пад Нясвіжам (гэта было ў 1939 годзе) – аб прымушовам перасяленні з хутары ў калгасную вёску – трагізм таго, што адбывалася, быў відавочны, але пра тое, што фіксуем адзін з пераломных момантаў гістарычнага лёсу народа, мы не задумваліся.

На студыі кінахронікі быў адзін аўтамабіль; з ручных камер – «Кінама» са спружынным прывадам і штатывунай – «Дэрбі», яе круцілі ручкай. Дырэктар мінскай кінахронікі, Надзея Каржыцкая, якую ўлады



1  
Аператар кінахронікі  
Уладзімір Пужыч  
1950

2  
Здымка  
хронікальнага сюжэта  
пра дзеці партызанаў  
Зялёныя

3  
Рэжысёр Э. Гойдук  
і В. Сухманю  
(справа)

4  
Кадр з  
паўметражнай  
дакументальнай  
стужкі «Наваіліччэ  
дапамогі памяці»

[1983, аўтар  
сцэнарыя А. Вайніч,  
рэжысёр  
В. Сухманю, Р. Янінскі,  
аператары А. Алаі,  
А. Сімоў]

5  
На здымках сюжэта  
для кіначасопіса  
«Советская  
Белоруссия» (№8,  
1972) пра вайну  
Фідэль Кастро ў  
Мексіку

6  
Г. Л. Лейбман  
на здымках  
навукова-  
папулярнага фільма  
«Каларадскі жук»,  
1962

7  
Уладзіслаў  
Панюх



пастаянна прасілі здымаць важныя пасяджэнні, што адбываліся ў цёмных інтэр'ерах, імкнулася стварыць і напойніць парк асвятляльнай апаратуры. Аднойчы, калі была ў Маскве, яна з высокай трыбуны паскардзілася, што «ў Мінску, на студыі, не хапае кабляў». Усе, канешне, смяяліся.

І да вайны, і пасля яе беларускія кінахранікеры заўсёды сябравалі з мясцовымі органамі ўлады і ўрадам; апэратары ўсе ведалі ў твар, віталі і дапамагалі ім у працы. П.М.Машэраў нават спускаўся з трыбуны, падыходзіў да групы кінахранікераў і асабіста паціскаў руку кожнаму.

Мінская студыя навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў, якая шмат зрабіла для таго, каб закласці залаты фонд неігравага кіно, праіснавала з 1961 па 1969 год. Студыя, на жаль, не мела адпаведнага рыштунку для правядзення спецыяльных, эксперыментальных здымак бялагічных або іншых навуковых працесаў, такой базы, якой валодалі масквічы ці леныградцы, але, тым не менш, выпускала навукова-папулярныя фільмы, якія ішлі шырокім экранам і атрымлівалі дыпламы на міжнародных фестывалях. Так, па сцэнарыю М.Блісцінава рэжысёрам І.Мікеніным і апэратарам Г.Лейбманам у 1962 годзе быў створаны навукова-папулярны фільм «Каларадскі жук» (дыплом II ступені на Міжнародным фестывалі ў Браціславе ў 1965 г.), здымкі якога вяліся ў рэгіёнах, найбольш пашкоджаных жуком, – у Беларусі, Закарпацці і Калінінградскай вобласці. Штабам і лабараторыяй творчай групы стала Ашмянская доследная станцыя, дзе Г.Лейбман прыдумаў і арганізаваў эксперымент, які здзівіў нават спецыялістаў і навукоўцаў. У спецыяльны, прыстасаваны для здымак акварыум былі зменчаны субстрат і лічынкі жука. Самым складаным аказалася заспэрагаць субстрат ад празмернага нагрэву асвятляльнымі прыборамі. З'явілася магчымасць зафіксаваць увесь цыкл развіцця шкодніка паслёнавых, прычым кадры, якія дазволілі разгледзець фазы кладкі яек, сталі поўнай нечаканасцю для аграрыяў – яны такога не бачылі!

**Рыгор Іванавіч Глухоўскі** (1923 – 2003), рэдактар, аўтар сцэнарыяў многіх дакументальных фільмаў, створаных у аб'яднанні «Тэлефільм».

Нарадзіўся ў 1923 годзе, фамільныя карані – у Бабруйску. Сярэднюю спецыяльную адукацыю атрымаў ужо ў Мінску – у школе ВПС, размешчанай да вайны ў раёне цяперашняй плошчы Я.Коласа. Атрымліваючы прафесію авіяцыйнага тэхніка па ўзбраенню, вывучыў «фотакінакуляметр» – ФАУ, які прыстрэльваўся па той жа восі, што і гармата асноўнага калібру.

«Пасля вайны я ўступіў у партыю, вучыўся на гістарычным факультэце Мінскага педінстытута. Пасля яго закарэкавання – журналіст «Коломенской правды», затым – загадчык аддзела культуры той жа газеты. У 1954 г. вярнуўся ў Мінск, працаваў у рускамоўных газетах «Зорька» і «Физкультурник Белоруссии». Пазнаёміўся з адказным сакратаром газеты «Сталинская молодежь» (потым – «Знамя юности») Барысам Паўлэнкам, які і дапамог трапіць на прыём да М.І.Досіна – дырэктара ўжо амаль гатовага да адкрыцця мінскага тэлебачання. На той момант у СССР дзейнічалі тэлебачальнікі толькі ў Маскве, Ленінградзе, Кіеве, Таліне. Мінская – стала пятай. Ніхто і ні на якім узроўні іерархічнай лесвіцы не ведаў тады, якім павінна быць тэлебачанне. Нават у архітэктурным сэнсе; таму, напэўна, будынак на вуліцы Камуністычнай зрабілі з калонамі – на ўсялякі выпадак. І падпарадкоўваліся толькі Галоўнаму Упраўленню тэлебачання ў Маскве».

Тэхналагічна нічога, апроч прамога эфіру, у тыя гады быць не магло. Відэазапісу, як такога, не было. А тэлеспектаклі, тым не менш, здымаліся. Гэта была архінервовая, адказная праца: глядзячы на некалькі манітораў і пераключаючы сігнал з адной камеры на другую, маніраваць у рэжыме рэальнага часу – у рэжыме on-line, як казалі б сёння. У 1957 годзе быў здадзены павільён плошчай 300 м², а да таго туліліся ў 96-метровай малой студыі. Менавіта так здымалася вельмі папулярная ў тыя гады перадача «Артысты цырка на эстрадзе». Функцыі тэлебачання як рэтранслятара шоу, тэатральных і відэавішчых мастацтваў былі дамінуючымі.

Да 1957 года тэледыктар аб'яўляў: «Мы пачынаем нашы пробныя перадачы». Яны ішлі два або тры разы на тыдзень па 2 – 4 гадзіны. Навінаў, інфармацыйных праграм не было; першыя з'явіліся ў 1958 – 1959 гг. А да гэтага было так званае «палітвяшчэнне» – паказ перадавікоў, правафланговых і г.д. Але ўсе разумелі, што патрабуецца і праўдападобнасць, хоць нейкія рэальныя фігуры. Прадметам гордасці сталася акцыя па дастаўцы і камутацыі ў студыю такарнага станка, за якім не проста стаяў, а на якім сапраўды працаваў перадавік вытворчасці.

Да 1957 года на тэлебачанні існаваў адзін кінапаказ: пачальнік і некалькі мантажнік, што займаліся перамоткай плёнка. Праз год адзін атрымаў статус кінарэдакцыі, і Р.Глухоўскі стаў яго першым кіраўніком. Яшчэ крыху пазней, у пачатку 60-ых, быў створаны вельмі неабходны аддзел кіназдымак. Гэтыя два аддзелы, кінапаказаў і кіназдымак, аб'ектыўна можна лічыць папярэднікамі аб'яднання «Тэлефільм».

«Крыху парадоксальным уяўляецца працяглае паралельнае суіснаванне дзвюх студый, што выдавалі дакументальную кінапрадукцыю. Думаю, што гэта тлумачылася асаблівасцямі структурнай, ведамаснай падпарадкаванасці: аб'яднанне «Тэлефільм» курывалася аддзелам агітацыі і прапаганды, а кінастудыя была падначалена аддзелу культуры ЦК партыі».

**Рычард Здзіслававіч Ясініскі**, аўтар і рэжысёр дакументальных фільмаў «Урок даўжынёй у жыццё», «Шлях у два дзесяцігоддзі», «Наш клас – праз год», «Галоўны канвеер», «Па дарогах Беларусі», «Штрыхі да партрэта», «Ад цара да Радасціна», «Вецер з Волгі», «Яны ўжо ў сёмым», «Адзін дзень у маі», «Фінал», «Праз дзесяць гадоў, або Надзеі і трывогі 10 „А“», «Вяртанне ў 10 „А“», «Тры колеры радасці», «Васількі за Бугам», «Канцлер Леў Сапега», «Паланез для касінераў», «Дзярыуш Наваградскі», «Але засталася музыка», многіх іншых фільмаў і сюжэтаў кінаперыёдыкі.

Нарадзіўся ў Баранавічах у 1931 годзе. Заканчваў вучобу на факультэце журналістыкі БДУ (1955),

напісаў дыпломную работу «Шляхі развіцця беларускага кіно», а ў якасці рэцэзента ўніверсітэт запарасіў самога Уладзіміра Уладзіміравіча Корш-Сабліна. Дзякуючы гэтаму адбылося вельмі важнае знаёмства, а потым прыйшло і запрашэнне працаваць памочнікам рэжысёра на карціне «Пасеялі дзяўчаты лён». У той год на ўвесь СССР поўнаметражных мастацкіх фільмаў было не больш за дзесяць. У тым жа 1956-ым Р.Ясініскага залічылі на пасаду рэдактара хронікі, якую ўзначальваў тады Міхаіл Паўлавіч Фрайман; крыху пазней Рычард Ясініскі стаў старшым рэдактарам.

«Найважнейшая функцыя рэдактара хронікі – знайсці цікавую падзею і не прапусціць яе. Усяго 52 кіначасопісы ў год: 36 выпускаў «Савецкай Беларусі», 4 – «Сельскай гаспадаркі», 4 – «Навукі і тэхнікі», 6 – «Піянерыі», 2 – «Спартыўнага агляду». Кожны кіначасопіс – гэта 7 сюжэтаў. І плюс да таго 20 сюжэтаў для Масквы (для ЦСДФ).

Пэралік сюжэтаў, што ўваходзілі ў часопіс, зацвярджаўся на ўзроўні дырэктара студыі. Старшы рэдактар выпісваў апэратару нарад на здымку, там указваўся метраж плёнка, якую можна было выкарыстаць. Часта ініцыятыва выбару сюжэта выходзіла ад саміх

Здабытыя з залежаў і насленняў гадоў успаміны і дакументы, якія датычаць асаблівасцяў развіцця неігравага кіно ў Беларусі, меркаванні і апаведы аўтараў, рэжысёраў, рэдактараў і апэратараў прыадкрываюць характар і прыроду з'яў, рысы мінулага часу і яго дзейных асобаў.

апэратараў. Ездзілі не за адным сюжэтам, а па калыцы; прывозілі адразу да 7-8 сюжэтаў. Рэдактары планавалі здымкі на тры часопісы наперад. Існавала наладжаная сістэма ўзаемаадносін з Акадэміяй навук у галіне навукова-папулярных сюжэтаў. ЦК партыі патрабавала здымаць наарады, «засядаўку», а сініхронных камер тады амаль не было. Затое было сем добрых апэратараў: М.Бераў, І.Вейняровіч, В.Цяслюк, Г.Лейбман, С.Фрыд, У.Пуржэвіч, Ю.Іванцоў.

Да 60-ых гадоў дакументальных фільмаў выходзіла мала. Асноўнымі сцэнарыстамі былі У.Юрэвіч, А.Вялюгін, М.Блісцінаў. Вытворчы план, састаўлены галоўным рэдактарам, адсылаўся ў міністэрства; цалкам увесць план не рапцісвалі – пакідалі пустыя ці, дакладней, рэзервовыя клеткі. У год – 4-5 дакументальных фільмаў па 2 часткі. Іх тыраж, як і кіначасопісаў, складалі 25 – 35 фільмакопій. Кінапракат ад іх адбрыкваўся, стагнаў. З яркіх дакументальных фільмаў пачатку 60-ых успамінаю «Апошні хутар» рэжысёра Уладзіміра Скітвіча і апэратара Рыгора Масальскага. Яны тады выказалі смеласць – не сталі здымаць «пацёмкінскую» вёску, у якую перасялялі людзей з ліквідаваных хутароў.

Пры канцы 60-ых, калі тэлебачанне моцна стала на ногі, яно ўзяло на сябе так патрэбную кіраўніцтву «засядаўку», а кінахроніка заставалася «жывой».

Хачу нагадаць пра каштоўнасць хронікі самой па сабе. Вось, напрыклад, у Польшчы няма цэнтралізаванага архіва кіналенту нашага. Там кожная студыя мае свой уласны архіў і ўсё, што хоча, прадае іншым еўрапейскім студыям. У апошнія гады ў нас аднавілі кінаальманах – 1 або 2 часопісы на год. Але гэта ж не хроніка, а альманах. Тэлебачанне – не замена кінахроніцы. А ўвогуле, у тыя гады, здаецца, была іншая парода людзей...

**Эдуард Іванавіч Гайдук**, рэжысёр і апэратар неігравага кіно («Генерал Пушча», «Вясковы дзёнік», «Святочны альбом», «Маршрут №13», «Плюс-мінус мільён», «Бацькам на змену», «Хлеб і порах», «Кветкі ў снежні», «Візітная картка», «Дзесяць хвілін з Паўлам Малчанавым», «Мурло ананіма», «У агні жыцця», «Чыстыя лады», «Памылка», «Дом майстроў», «Крыштальная мелодыя», «Беларусь – член ААН», «Саюз навукі з вытворчасцю», «Таварыш прапаршчык», «Фехтаванне на шпагах», «Беларускі Чырванасцяжны», «Пад умоўным найменнем „Бярэзіна“», «Камандзір палка», «Дзякуй, людзі», «Шанс на адраджэнне» і інш.).

Скончыў завочна апэратарскі факультэт ВГІКа ў 1966 годзе, а затым і Вышэй-



8

Кінааператар  
Генрых Пейвман  
1963



цуючы інструктарам гаркама камсамола, захапіўся кінааматарствам. Стаў кінакарэспандэнтам Крымскага тэлебачання. У гэты час пазнаёміўся са сваёй будучай жонкай Алінай Мікалаеўнай Банад, якая ў далейшым, узначаліўшы аб'яднанне «Летапіс», пмат паўплывала на развіццё неігравой кінавытворчасці Беларусі.

Ужо студэнтам-завочнікам ВГІКа, а да таго ж і сямейным чалавекам, Э.Гайдук едзе на Свядлоўскую кінастудыю, адкуль яго пакіроўваюць кінааператарам у Курган на адзін з карпунктаў, якія былі ў студыі па ўсім Уральскім рэгіёне. Там быў створаны яго першы сапраўдны самастойны фільм «Слова пра Поўнач», а жонка паступіла на эканамічны факультэт таго ж ВГІКа. Аднак былым крымчанам цяжка было прыставацца да жыцця ва ўральскай глыбінцы. І раптам – о, дуд! – з'яўляецца магчымасць пераехаць у Беларусь. Не без спрыяння старшыні Дзяржкіно Барыса Паўлёнкі, надыход новага – 1966-га – года Э.Гайдук і А.Банад сустракаюць ужо ў якасці творчых супрацоўнікаў Мінскай студыі навукова-папулярных і дакументальных фільмаў. Дырэктар студыі М.Тараткевіч дапамог паспяхова ўключыцца ў работу, а ў 1969 годзе рэжысёр-аператар Э.Гайдук атрымаў новую кватэру ў 15 хвілін хады ад будынка новай аб'яднанай кінастудыі.

«Асноўныя творча-вытворчыя складанасці былі звязаны з актыўным супрацьдзеяннем самастойным творчым пошукам маладых. Выходзілі яны, у першую чаргу, ад аднаго са старэйшых хранікёраў Іосіфа Навумавіча Вейняровіча, які не жадаў «падпусці» Э.Гайдукі, І.Калойскага, І.Іска і іншых кінематаграфістаў «новай хвалі» да сур'ёзнага матэрыялу і цікавых праектаў. Дырэктарам хранікальна-дакументальнага аб'яднання быў тады Іван Мікалаевіч Пастухов, які не жадаў або не мог уваходзіць у канфлікт з прызнаным аўтарытэтам».

Уладзіслаў Паўлавіч Папоў, рэжысёр дакументальных і навукова-папулярных фільмаў «Паэзія графікі», «Вольныя майстры», «Фарбы Беларусі», «Радасці Сцепаніды Белай», «Шляхі бацькоў – дарогі сыноў» і іншых; рэжысёр ігравой наведы «Сакрэт другі» ў дзіцячым мастацкім фільме «Па сакрэту ўсяму свету», двухсерыйнага тэлефільма «Палігон», мастацкага фільма «Абаронца».

Ленінградзец па нараджэнню, У.Папоў вучыўся ва ВГІКу ў майстэрні Яўгена Дзігана, гэта значыць – на «ігравіка». Здаючы карціну «Караблі не паміраюць», знятую ім на Кіеўнавуфільме, дзе ён працаваў першым пасля сканчэння інстытута гады, у 1969 годзе выпадкова знаёміцца з новым дырэктарам аб'яднанай студыі «Беларусьфільм» В.Іваноўскім, які запрашае яго ў Мінск, абірае кватэру праз два гады (фактычна атрымалася – праз тры) і прапануе працу ў хранікальна-дакументальным аб'яднанні. Забяспечвае інтэрнатам для маласямейных. Ужо праз чатыры месяцы пасля пераезду ў Мінск выходзіць першая работа У.Папова – паўчасткавы фільм «Вогненная хроніка», створаны для Дзяржаўнага музея БССР. Фільм заслужыў высокую ацэнку і першую катэгорыю аплаты.

Заказных карцін, якія паводле жапраў належыць аднесці да вучэбных і ведамасных тэхніка-прапагандысцкіх, у той час здымалася ці не столькі ж, колькі плавных дакументальных. Тыраж «заказух» быў невялікі, асабліва калі гэта не быў вучэбны фільм для сістэмы адукацыі. Тым не менш прыёмка фільма ўпаўнаважаным прадстаўніком заказчыка не адмяняла здачу фільма ў Дзяржкіно (А.Т.Кузьмін або В.Ф.Шаура іншым разам глядзелі і такія, зусім малатыражныя і не прызначаныя для шырокага пракату работы і ўносілі ідэалагічныя праўкі). Часцей за ўсё іх здача праходзіла адносна бязбольна.

«Да 80-ых гадоў у СССР было амаль паўсотні неігравых аб'яднанняў і студыяў кінахронікі. Ратацыя, міграцыя творчых супрацоўнікаў была звычайнай справай. Яшчэ да майго прыезду ў Мінск з'ехалі ў Маскву таленавітыя дакументалісты Мікіта Хубай і Уладзімір Скітовіч, а вось пра непасрэдныя прычыны ад'езду рэжысёраў Уладзіміра Дзвінскага і майго сябра Уладзіслава Яфрэмава варты расказаць больш падрабязна. У 1972 годзе па сцэнарыю С.Палякова і І.Белавуса рэжысёр Уладзіслаў Яфрэмаў зняў выдатны, вельмі сумленны і пазычаны фільм «Хлеб на кляновых лістах». Значную частку ў ім займалі эпізоды наведання этнічнай радзімы канадцамі беларускага паходжання. Рэзюмэ ішла пра Беларусь, пра карані і вытокі. Фільм, заплаваны як поўнаметражны, быў жорстка раскрытыкаваны на мастацкім саўвесе, асабліва актыўным быў І.Вейняровіч. Прынялі рашэнне абавязаць рэжысёра скараціць карціну да дзвюх частак, аднак акт аб прыёме фільма быў падпісаны, таму што студыя патрабавалася адзіна для плана. Уладзіслаў быў учэпным і педантычным чалавекам, зольным цвяроза ацаніць сітуацыю і гатовым да барацьбы. Ён, напэўна, і стаў першым, хто падаў у суд на кінастудыю. У яго, на шчасце, была фармальна падстава – падпісаны мастацкім саветам акт. Як ні дзіўна, суд ён выйграў. І пераманцываць «Хлеб на кляновых лістах» не даў. Фільм застаўся жыць у аб'ёме пяці частак. Так што сітуацыя, якая ўзнікла трыма гадамі раней, у 1968-ым, з ідэйным лідэрам беларускай кінадакументалістыкі Ігарам Калойскім, калі ўдалося расцягнуць і змардаваць яго таленавітую карціну «Хатынь, 5 км» (у выніку рэжысёр быў вымушаны на некалькі гадоў сысці з тэлебачання), – не паўтарылася. Напэўна, тады, на мяжы 60-ых – 70-ых гадоў, мы не адчулі або не захацелі адчуць, што ўлада відавочна вырашыла пакласці канец няпэўнасці і вольніцы 60-ых. Нягучыя, слабыя сігналы могуць кіраваць магутнымі плынямі...

А ў сакавіку 1972 года ў нас на «Летапіс» адказныя таварышы вывесілі насценгазету, у якой аршыннымі літарамі зняў загаловак «Як варагі далі лататы». Так пачыналася вандэя...

У далейшым У.Папоў здымаў дакументальныя і навукова-папулярныя фільмы не толькі і не столькі ў Беларусі, але – у Растове-на-Доне, Куйбышаве, Ашхабадзе, Алма-Аце, Хабараўску, Ленінградзе...

Канстанцін РЭМІШЭЎСКІ.

Заканчэнне будзе.

## ЗАНАТАВАНАЯ СПАДЧЫНА

### Думкі пра беларускае кіно

Мы часта чуем: кінематограф у рэспубліцы быццам няма, а даследаванне яго некалькі незвычайна ажывілася. Ці не дзіўна гэта? Не, наадварот. Па-першае, беларускі кінематограф зусім не знік, ён, можна сказаць, стаіўся ў чаканні новага часу. А калі такое і не здасіцца, тым большую патрэбу маем мы ў сістэматызацыі і навуковым апісанні таго, што было ў рэспубліцы за час існавання ў ёй кінематографа як галіны экраннай культуры. Не так даўно яна была папулярнай не для аднаго пакалення творцаў і глядачоў, і раптам распалася павязь часоў. А замест вялікага шматнацыянальнага саўвеса кінематографа экранную прастору заняла прадукцыя амерыканскай кінаіндустрыі. І таму ўзрасла патрэба ўдакладніць: а што ж у нас было?

Сістэматызацыя кінематографа, яго асэнсаванне пачыналіся з уліку прадукцыі – кінастужак-фільмаў, іх характарыстыкі. Фільм (ад лацінскага – стужка. **Е.Б.**) – сукупнасць паслядоўных фатаграфічных адлюстраванняў па кінастужцы. Апісанне такіх адлюстраванняў называецца **фільмаграфіяй**. Яна суправаджае ўсе працэсы вытворчасці фільмаў, прыводзіць іх у сістэму для зручнасці карыстання. Паслядоўнасць размяшчэння фільмаў (наводле назваў, жанраў, тэматыкі, метражу, часу выпуску і г.д.) называецца **каталогам**.

Два яго грунтоўныя тамы выйшлі якраз тады, калі перарваўся кінапрацэс.

Кінакаталог – дакладна вывераны спіс, дзе даюцца найбольш поўныя звесткі пра фільмы: назва, час выпуску, аўтарскі склад, жанравая характарыстыка, лакалічны пераказ зместу (анатацыя), у асобных выпадках – уключэнне фільмаў у грамадскі абыход праз рэцэнзіі і іншыя публікацыі ў сродках масавай інфармацыі. Менавіта паводле такога прынцыпу ствараюцца цяперашнія кінакаталогі ў Беларусі. Яны даюць разгорнутыя, усебаковыя характарыстыкі і з'яўляюцца, па сутнасці, навуковымі даведнікамі.

Гэтая форма асэнсавання кінатворчасці ўзнікла не адразу. Спачатку для ўліку твораў складаліся кароткія спісы – з назвай, жанравым вызначэннем і складам аўтараў – стваральнікаў фільмаў, потым выходзілі асобныя каталожныя зборнікі, даведнікі – суправаджэнні выданняў па гісторыі і тэорыі беларускага кіно.

У 1996 г. у выдавецтве «Беларуская навука» выйшаў 1-ы том акадэмічнага каталога-даведніка «Усе беларускія фільмы» (на рускай мове). Услед за ім – 2-і том (2000). Разам яны ахопліваюць усю прадукцыю ігравага кіно – з часу нараджэння ў Беларусі кінавытворчасці (1926 г.) да абнаўлення і развіцця экраннага мастацтва (1971–1983 гг.). Выданы гэтыя акадэмічнага характару, якіх у нашай кінакультуры датуль не было.

Асабліва іх у тым, што кожны фільм (кароткі ці поўнаметражны, для пракату ці тэлебачання) дакладна апісаны, пракаментаваны, паддзены над вытворчай і пракатнай назвамі. Апрача таго, уключаны ў грамадскі кантэкст: змешчаны публікацыі ў прэсе, якія суправаджалі завершаныя

фільмы і выхад іх у пракат. Гэта адзначана рэспубліканскай і замежнай крытыкай, а праца аўтараў – складальнікаў даведніка – кіназнаўцаў Ігара Аўдзеева і Ларысы Зайцавай – удастоена дыплама гільдыі кінакрытыкаў і кіназнаўцаў Саюза кінематаграфістаў СНД. Каталог выкарыстаны ў краінах Прыбалтыкі, Украіне, Польшчы, Германіі, Канадзе, атрымаў прэмію Саюза беларускіх кінематаграфістаў.

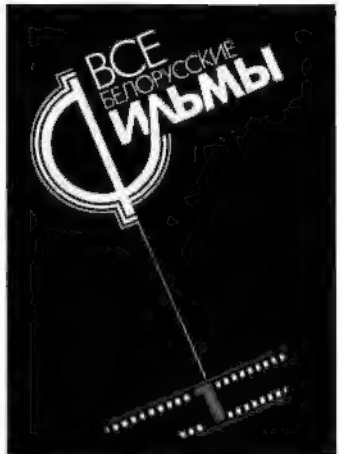
Абодва тамы кінакаталога праілюстраваны кадрамі з фільмаў, выдзелены на трывай паперы.

У рэспубліцы ў пасляваенны час было некалькі спробаў сістэматызаваць айчыннае кіно – у даведніках, якія складаліся кінапракатам. Некаторыя былі з кароткімі анатацыямі. Але гэтыя анатацыі падобныя адна на адну. Ад розніцы фільмы наводле зместу нельга было, бо ў іх памячалася толькі агульная ідэйна-тэматычная і жанравая скіраванасць, а што там наказвалася канкрэтна, якія былі сюжэтныя лініі, героі, што з імі адбывалася, – гэта не пазначалася. З цяперашніх каталогаў можна даведацца дакладна, што складае змест кожнага фільма, узяць і нават адчуць яго выяўленчыя асаблівасці. І не толькі паводле анатацыйных характарыстык, але і паводле дакладна падобраных, тэхнічна якасна выкананых кінакадраў.

Я шмат гадоў займаюся кінематографам, найперш беларускім. І заўсёды патрэбны звесткі: якія, калі і кім былі створаны нашы беларускія фільмы, пра што ў іх распавядаецца, якія жанры і формы скарыстоўваліся ў розныя гады, што пісалася пра гэтыя творы ў друку, у спецыяльных зборніках. І каб знайсці гэтыя звесткі, штосьці правесці, удакладніць, дапоўніць, – неабходны пошукі: студыйныя дакументы, мастацкія лісты, газетныя выразкі і да т.п. Нездарма ж у мяне (ды, я думаю, у кожнага крытыка або журналіста, які цікавіцца крытыкай) з гадамі назапашваюцца груды звестак пра кіно. Цяпер такая праца істотна аблегчыцца. У двух унікальнага аб'ёму тамах (трэці рыхтуецца да выдання) усе як на далоні: дакладныя назвы (нават з рабочымі варыянтамі), склад аўтараў, вызначэнне жанру і зместу фільмаў, час завяршэння вытворчасці і выпуску на экраны, інфармацыя пра ўзнагароды і ацэнкі ў друку. Такой раскопы – паўнаты звестак – мы ніколі раней не ведалі. Пры складанні каталога-даведніка аўтары правяралі, удакладнялі кожны кінафакт, нярэдка выпраўлялі памылкі. Як тое было зроблена адносна першых фільмаў: шмат гадоў ішлі спрэчкі, з якіх стужак пачыналася наша беларускае кіно. Аўтары дакладна даказалі – з «Лясной былі» Юрыя Тарыча.

Прадстаўляючы чытачам 1-ы том каталога, яго навуковы рэдактар, доктар мастацтвазнаўства Анатоль Красінскі, адзначае, што наша кіно да перабудовы зрабіла значны ўклад у культуру беларускага народа. І каталог-даведнік гэта канкрэтнымі фактамі засведчыў.

Пяць гадоў таму, калі толькі выйшаў 1-ы том каталога, сваю рэцэнзію на яго я назвала «Фільмашховішча на...







кніжных старонках». Такое навукова-энцыклапедычнае прызначэнне пацвердзіў і 2-і том (які зааглаваецца 1983 годам, калі наш кінематограф быў, можна цяпер сказаць, у росквіце) Будзем спадзявацца, што і наступны выпуск «вытрымае ўзровень» і не знізіць якасць падрыхтоўкі матэрыялаў, хоць зрабіць гэта будзе значна цяжэй, бо няма той стройнай дакументацыі і сістэмы асвятлення ў СМІ, якія былі раней.

45 гадоў гісторыя беларускага кіно адлюстраваны і дакументальна запісаныя толькі ў 1-ым томе, у 2-ім томе зроблена тое самае за 40 гадоў гісторыі беларускага ігравога кіно. Дакументальнае кіно ў гэтых таме не ўвайшло. Яму прысвечана іншае выданне, і не такое ралогічнае.

Пачынаецца каталожная гісторыя з першага ў Беларусі поўнаметражнага фільма «Лясная быль» (1926) рэжысёра Юрыя Тарыча. Завяршаецца – «Чорным сонцам» (1971) рэжысёра Аляксея Спешнева і апэратара Юрыя Марухіна. Паміж гэтымі назвамі – 224 старонкі (14–238) тэксту, запісаныя называмі, весткамі пра вынікі кінавытворчасці пад маркамі трэста «Белдзяржкіно», кінастудый «Савецкая Беларусь» і «Беларусьфільм» (гэтая назва з'явілася ў 1946 г. і існуе дагэтуль), фотаздымкамі. У каталогу – 142 назвы кароткаметражных і поўнаметражных ігравых кінастужак. Частка з іх выпускалася зборнікамі-альманахамі, многія ў дзвюх серыях, 2-і том (працягам у часе з 1971 па 1983 г.) змяшчае 161 назву, якія (улічваючы ўзросшую серыйнасць, пераважна за кошт экранізацый і тэлефільмаў) вымяраюцца больш як 200 назвамі. Гэта значная па памерах спадчына, сабраная ў кніжным выданні пад назвай «Усе беларускія фільмы» (усе тамы каталога выдаюцца на рускай мове – «Все белорусские фильмы»).

Згодна з выдавецкім планам да гэтай кінаспадчыны дапасуецца яшчэ адзін том, які складуць ігравыя стужкі, што з'явіліся з 1984 па 2000 г.

Перабудова грамадства і кінавытворчасці змяняе аблічча кінематографа – колькасна і якасна. Але ж скептыкі паўрад ці знойдуць пацярджэнне таго, што ў новым стагоддзі зусім не будзе беларускага кінематографа. Ён, відаць, будзе, хоць не пераўзыходзіць таго лепшага, чаго дасягнулі папярэднія пакаленні, а сярод іх былі вядомыя майстры – Юрый Тарыч, Уладзімір Корш-Саблін, Уладзімір Гардзін, Аляксандр Файцымер, Леў Голуб, Сяргей Сілашноў, Рычард Віктараў, Барыс Сцяпанав, Віктар Тураў, Віталь Чацверыкоў, Міхаіл Пташук, іх паплечнікі – апэратары і мастакі. Іх змянілі прадстаўнікі іншага пакалення. Ёсць значныя творы Ігара Дабралюбава, Вячаслава Нікіфарова, Аляксандра Карпава, Валерыя Рыбарава, Леаніда Мартынюка, Леаніда Нячаева, Валерыя Рубінчыка. І ўсе сабраныя ў адзін гурт, на адной кінематографічнай і жыццёвай прасторы. Хіба ж гэта не вартая павягі праца нашых кіназнаўцаў, не важкі іх уклад у кінематограф?

Калі заходзіш ва ўтульны і з густам аформлены Музей беларускага кіно, мацнее надзея, што традыцыі, адлюстраваныя ў экспазіцыі музея, захавуюцца і ўзбагацяцца. У аснове іх – воніт такіх фільмаў, як «Лясная быль», «Да заўтра», «Кастусь Каліноўскі», гісторыка-рэвалюцыйныя і патрыятычныя фільмы «Канстанцін Заслонаў», «Гадзіннік спыніўся апоўначы», «Альпійская балада», «Праз могількі», «Я родам з дзяцінства», «Людзі на балоце», «Знак бяды», «Зімародак», «Іван Макаравіч», «Чорная бяроза», «Доўгія версты вайны», «Ідзі і глядзі» і многія іншыя.

Духоўны вопыт не абмякае да новых пакаленняў, ён вучыць і напярэджае. Калі сярод новых творцаў нават і пераважаюць тыя, хто не помніць роднасці, то ім пра духоўную спадчыну нагадаюць самі фільмы, што знаходзяцца ў музеі і фільматэцы кінастуды. Моладзь, якая стамілася ад амерыканскіх трылераў, боевікоў і «фэнтэзі», цікавіцца забытымі гуманістычнымі і патрыятычнымі фільмамі. Яны нагадваюць, што было іншае, чым цяперашняе, кіно, якое дэманстравала глядачам патрыятызм, дабрыню, любоў да чалавека, адваргала жорсткасць і бесчалавечнасць, чым сёння запоўнены глабалізаваныя аме-

**У 1996 г. у выдавецтве «Беларуская навука» выйшаў 1-ы том акадэмічнага каталога-даведніка «Усе беларускія фільмы» (на рускай мове). Услед за ім – 2-і том (2000). Разам яны ахопліваюць усю прадукцыю ігравога кіно – з часу нараджэння ў Беларусі кінавытворчасці (1926 г.) да абнаўлення і развіцця экраннага мастацтва (1971–1983 гг.). Выданні гэтых акадэмічных характару, якіх у нашай кінакультуры дагэтуль не было.**

рыканскай кінаіндустрыяй экраны.

Сканцэнтраваныя ў спецыяльных выданнях весткі даюць грунтоўны матэрыял для новых даследаванняў, для перагляду крытэрыяў ацэнкі кінатвораў, калі фільм асэнсоўваўся ў суадносінах з часам, гісторыяй.

\*\*\*

Натхнёныя каталогам-даведнікам «Усе беларускія фільмы», нашы кіназнаўцы ўзяліся і за ўпарадкаванне звестак пра дакументальнае кіно і відэафільмы. Пры канцы 2002 г. выйшаў ёмісты «тэматычны кінакаталог» «Белорусская культура и кино». Выдавец гэтага аднатомніка – Рэспубліканскае грамадскае аб'яднанне «Белорусский союз кинематографистов» (Мінск: Ковчег, 2002). Кіраўнік праекта і прадзюсер – першы сакратар БСК А.Шкадаровіч, навуковы рэдактар – доктар мастацтвазнаўства В.Нячані. Складальнікі – Л.Пінчук, Л.Быльч («Летапіс»), Н.Сцяжко («Тэлефільм»), Т.Гетман, В.Ганчарова, Е.Шпілеўская («Белвідэацэнтр»).

Вопыт новы і для творчага саюза, і для дзейнасці кінакрытыкаў. У нас былі асобныя зборнікі са спісамі дакументальных фільмаў да пэўных гадавін – па тэмах і жанрах. Яны давалі тэму ці іншыя арыенціры, але паўнагаты адлюстравання жыцця рэспублікі ў кінакадрах не давалі.

Цяпер у трох раздзелах і чатырох главах пададзена (паводле тэматычнага прызначэння) дакументалістыка («Беларусь на экранах», «Беларуская народная творчасць», «Віды мастацтва» і «Культура і сацыюм»). Ва

ўступе адзначана, што гэта – першае выданне такога тыпу і што яно дапаможа мэтанакравана скарыстаць запісаныя ў дакументах экранную спадчыну. Шкада, што яна не поўная, пачынаецца толькі з 70-ых гадоў. Вартае ўвагі і працягу пачынальні. Цяпер дакументальнае кіно мала каму вядомае. У каталогу шмат цікавай і карыснай інфармацыі. А за ёю паўстае прызас развіцця кінадакументалістыкі. На жаль, з перапынкамі, калі адміністрацыя кінастуды «Беларусьфільм» са згоды Міністэрства культуры Беларусі вырашыла была зусім зліквадаць аб'яднанне «Летапіс», а ўслед за ім аб'яднанне «Тэлефільм». Спадзяемся, што такое рашэнне было часовам і не паўторыцца.

\*\*\*

Напэракор нетрываламу стану цяперашняга беларускага кіно, даследчыкі-кіназнаўцы рыхтуюць грунтоўнае 4-томнае выданне «Гісторыя кінамастацтва Беларусі». Выйшлі пакуль першыя 2 тамы, якія ахопліваюць адметныя падзеі гісторыі беларускага кіно з сярэдзіны 20-ых гадоў да 1985 г. Двухтомнік «История белорусского кино», падрыхтаваны навуковымі супрацоўнікамі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук, заканчваўся разглядаць вынікаў кінапрацэсу ў 1967 г. Тамы на кінастудыю прыйшлі рэжысёры, апэратары і мастакі, якія назвалі сябе шасцідзясятнікамі, абвясціўшы новы погляд на жыццё і мастацтва.

Пасля мы ўсе разам – крытыкі і творцы – падрыхтавалі калектыўную работу пра гісторыю, сучаснасць і перспектывы беларускага кіно. Яна была створана для Усесаюзнага выдавецтва «Искусство», пад назвай «Кино Советской Белоруссии». З'яўляліся асобныя манаграфіі, зборнікі. А цяпер вось такі «шырокі размах» – ахапіць гісторыю развіцця айчыннага кінамастацтва ад часу яго ўзнікнення і станаўлення да пачатку новага стагоддзя. Патрэба ў новым выданні гісторыі беларускага кіно не толькі ў гэтым – пашырэнні часавых межаў даследавання, уключэнні ў арбіту даследавання новых імёнаў, з'яў, тэматычных кірункаў. За апошнія больш як трыццаць гадоў шмат у чым змяніліся творчыя прынтцыпы, падыходы да рэчаіснасці, эстэтыкі творчасці. Беручы ў рукі новыя тамы, я і шукала асэнсавання гэтых зменаў. І расчароўвалася, калі мае чаканні не пацвярджаліся канкрэтным аналізам.

Перылы том новага выдання «Гісторыя кінамастацтва Беларусі» напісаны доктарам мастацтвазнаўства Анатолям Красінскім. Дагэтуль у яго было некалькі кніг па дакументальнаму кіно, манаграфія «Юрый Тарыч», раздзелы ў аналітычных зборніках. Не гаворачы ўжо пра мноства артыкулаў, аглядаў, творчых партрэтаў. Так што з'явы, якія складаюць змест згаданага тома, у пэўнай меры былі асэнсаваныя. Патрэбен быў паглыблены, а дзесьці і абноўлены погляд на адлюстраваную рэчаіснасць. Аўтар паказаў гэта на многіх прыкладах і прышлоў да абгрунтаванай высновы: «У „Лісній былі“, як і ў большасці фільмаў 20–30-ых гадоў, паўне прынтцып знешняй трактоўкі вобразаў герояў». Гэтым даследчык і тлумачыць «прыцягненне ў фільм» значнай колькасці непрафесійных выканаўцаў роляў («Гісторыя кінамастацтва Беларусі», Т.1. 2001. С.29). У гаворцы пра фільм «Кастусь Каліноўскі» (рускага рэжысёра У.Гардзіна), даследчык, параўноўваючы сцэнарную эксплікацыю і фільм, дае выразную выяву героя – ад знешнасці да све-

таўяўлення (гл.: с.37). Такі падыход аўтар скарыстоўвае неаднойчы, каб ўзняць час праз вобразы герояў. З гэтай нагоды з цікавасцю чытаюцца старонкі пра ўзнаўленне на экране тым жа рэжысёрам Уладзімірам Гардзіным рамантычнай аповесці Якуба Коласа «На прасторах жыцця» ў фільме 1928 г. «Песня вясны». Адзначакчы павярхоўнасць у паказе «вясковай новы», крытык слухна заўважае, што пошукам «беларускасці» ўжо на самым першым этапе існавання ўласнага кінематографа ў Беларусі ставіліся заслоны, збудаваныя з дэмагогіі і пустаслоўя (Т.1. С.48).

Звыш 80 фільмаў уключана ў фільмаграфію ігравых кінакарцін вытворчасці беларускай кінастудыі. Сярод іх былі і цікавыя паводле адлюстраванага матэрыялу, вобразаў, жанраў. Яны вылучаны аўтарам тома, пракаментаваны, выкажаны слушныя заўвагі, удакладнены ацэнкі. Цяпер іх можна звернуць з тымі, што выказваліся ў друку ў той час, калі фільмы выпускаліся на экраны. Даныя глывыя даследчыкі могуць гэта зрабіць, знайшоўшы ўказальнікі публікацый у каталогу-даведніку «Усе беларускія фільмы». Даўна, што гагачасны друк пісаў амаль пра ўсе стужкі, якія выпускаліся на экраны. Варты напаміну вопыт.

І гэж выявіць асноўныя кірункі даследавання шляхоў і тэндэнцый развіцця беларускага кінематографа (пачынаючы з 60-ых гадоў і да канца мінулага стагоддзя) па другому тому гісторыі. А менавіта тут я шукала адказу на гэты пытанні. Па-першае, таму, што на гэты перыяд прыпадала дзейнасць многіх нашых творцаў, якія здабылі асноўныя дасягненні беларускага кіно ў самы плённы для яго перыяд (60-ыя–70-ыя гады і першая палова 80-ых). З фільмамі В.Турава, Б.Сцяпанова, В.Чацверыкова, І.Дабралюбава, В.Нікіфарова, А.Карпава, В.Рыбарава, Л.Нячаева і іншых рэжысёраў звязана прыкметнае пашырэнне тэматыкі і ўзбагачэнне жанраў фільмаў, уяўленне пра герояў як асобаў, што вызначалі гісторыю і сучасную рэальнасць рэспублікі. Кіназнаўцы, што рыхталі гэты том (А.Красінскі, І.Рабніцаў, А.Карпілава), імкнуліся асэнсаваць асноўныя з'явы, паказаць адметнасць творчасці рэжысёраў. Таму тут з'яўляюцца старонкі пра майстроў старэйшага і сярэдняга пакаленняў (У.Корш-Саблін, Л.Голуб, І.Шульмана, С.Спашнова). Асобныя раздзелы адведзены В.Тураву, Б.Сцяпанаву, В.Рубінчыку, В.Вінаградзаву (апошні на многія гады наогул выпадаў з-пад увагі даследчыкаў). Затое зусім знікла з плана даследавання творчасць І.Дабралюбава, які ўвайшоў у кіно цікавым фільмам «Іван Макаравіч», а адзін з яго фільмаў 80-ых гадоў, «Белыя росы», дагэтуль часта дэманструецца ў кіно і па тэлебачанню.

Шмат якіх вызначальных фактаў і падзей, імёнаў складаюць змест 2-га тома «Гісторыя кінамастацтва Беларусі». Але многія з іх раскіданы па розных раздзелах і, каб сабраць іх у адрасленыя кірункі няпростай гісторыі беларускага кіно, неабходна зрабіць асобнае даследаванне. А гэта абцяжарвае карыстанне ўвогуле патрэбным і чаканым выданнем. Што да канкрэтных ацэнак і тлумачэння канцэпцый і вопыту творцаў, то тут можна шмат з чым паспрачацца і нават не пагадзіцца. Але гэта – асобная размова, якая, на мой погляд, павінна адбыцца на спецыяльна прысвечанай навуковай канферэнцыі.

Ефрасіння БОНДАРАВА.



# Рэпінскія абразы «Хрыстос» і «Маці Божая» і некаторыя праблемы сімвалізму

(Заканчэнне, Пачатак ў № 8.)

Іканаграфія рэпінскага «Хрыста» патрабуе сур'ёзнага аналізу. Досыць блізкая яна да работ Аляксандра Іванова «Галава Хрыста» (1840-ыя гады), але вытокі гэтага вобраза значна больш складаныя. Цікавае паведамленне пра гэты абраз ёсць у адным з лістоў унучкі мастака Таццяны Дзяканавай. Яна піша, што першапачаткова Хрыстос быў намаляваны з крывавай рукой, якую ён трымаў над зямной сферай. «и кровь с его руки стекала на земной шар. Но вскоре (пока картина еще была у дедушки...) дедушка подумал, что для церкви это слишком тяжело, и переделал ее — Христос теперь держит в руке сверкающую чашу Причастия»<sup>16</sup>. Далей у гэтым лісце яна згадвае, што Дзмітрый Мікалаевіч (Дзяканай)<sup>17</sup> шкадаваў за гэтую пераробку, бо, на думку Таццяны Дзяканавай, ён «находился и был в этом прав, что первый вариант производил гораздо большее впечатление»<sup>18</sup>. Верагодна, Рэпін прышоў да высновы, што ўзнісла ўзор шавінен натхняецца, а не павучае. Ззяючы Хрыстос з кавалкам хлеба і чапай Причастия, з тым, што ёсць існасць «Цела і Крыві Яго», распавядае нам тое самае — пра сваю вялікую ахвяру. Але тут нам даецца спадзяванне. Абраз нагадвае нам пра таямніцу Эўхарыстыі (Падзякі) — цэнтральны момант хрысціянскай літургіі.

Два рэпінскія абразы — адзіны выпадак у творчасці мастака, калі творы былі зроблены дзеля канкрэтнага, складанага інтэр'ера. Бо Царква — гэта прастора ідэальная і рэальная, дзе можна сустрэцца з Богам. Па ўсіх «законах жагнру» рэпінскія абразы павінны былі быць узгоднены з галоўнай дзейнай асобай гэтай прасторы — Запастольным цудатворным абразом Маці Божай старога лацінскага пісьма, уніяцкага паходжання. (Запастольны — значыць галоўны храмавы абраз, што размешчаны за Царскай брамай, на алтары, за прастолам). Як мастак Рэпін вырашыў гэтую інтэр'ерную задачу, мы можам толькі здагадвацца. Але ўсё ўскосна сведчыць, што сам мастак паставіў сабе «выдатна» за гэтае вырашэн-

не. Бо толькі гэтым можна растлумачыць з'яўленне праз два гады другога, парнага першаму, абразы з дакладным паўторам стылявых асаблівасцяў і, галоўнае, паўторам рэдкай, ніколі больш у творчасці Рэпіна не сустратай тэхнікі — жывалісу алеем па металу.

Самае дзіўнае сэнна тое, што і сам мастак, і праваслаўная царква гэтыя творы без усялякіх ваганняў палічылі абразамі. І гэта пры тым, што адразу кідаецца ў вочы адыход мастака ад традыцыйнага разумення канона ў рускім іканалісе. Дзіўна гэта і таму, што, як ужо гаварылася, у Беларусі гэта быў час «масавых рэпрэсіяў» праваслаўнай царквы супраць некананічнага мастацтва. І тым больш дзіўна, што з праваслаўным іканалісным канонам мастак Рэпін быў грунтоўна знаёмы, бо ягоны мастакоўскі шлях пачынаўся ў Чугуеўскіх іканалісных майстэрнях. Рэпінскі іканаліс пачатак настолькі глыбокі, што наступны С.Даніэль (Санкт-Пецярбург) адзначае ў творчасці мастака «скрытое присутствие архетипов христианской иконографии там, где, казалось бы, им совсем не место»<sup>19</sup>, — у карцінах «Бурлакі», «Сходка», «Арышт прапагандыста», «Не чакалі». Натуральна, што адыход ад канона быў у поўнай згодзе з рэлігійнымі поглядамі Рэпіна, якога нельга назваць артадаксальным вернікам. Тое, што гэты адыход цалкам прымаецца праваслаўнай царквой, можна растлумачыць велізарным аўтарытэтам Рэпіна-мастака. Да яшчэ тым, што зрабіў дзеля іх прапаганды Дзмітрый Дзяканай, які быў жарсткім апалагетам рэпінскіх абразоў. Нават у некрологу пра яго галоўнай падзеяй зямнога жыцця святара Дзмітрыя Дзяканова названа сустрэча з рэпінскімі абразамі: «Пылкая душа его жаждала встречи с Искусством...»<sup>20</sup>. З'яўленне гэтых абразоў у царкве са Слабоды названа ў некрологу Прадбачнасцю Божай, Здзяйсненнем цуду Дзякуючы апантанай прапагандзе Дзяканова стаўленне да рэпінскіх абразоў сталася надзвычай пашанотным. Дарэчы, у віцебскі музей абразы патрапілі ў 1934 годзе, у складаны час, калі вырашаўся лёс «беларускай» рэпінскай спадчыны і Віцебск па шэрагу прычын адмовіўся ад стварэння галерэі ці музея-сядзібы Рэпіна. Віцебскае музейнае кіраўніцтва пазбаўлялася ад «дасавецкага» мастацтва шляхам абмену на «карціны з рэвалюцыйна-палітычнымі сюжэтамі»<sup>21</sup>. У ліставанні Віцебска ледзь не з усімі буйнымі музеямі СССР рэпінскія абразы ганарова стаялі на чале мяняльных спісаў. Ахвотнікаў на абразы ў тых часы не знайшлося. «Государственная Третьяковская галерея сообщает, что она не заинтересована в предлагаемых Вами картинах...»<sup>22</sup>. Перакананы ў вартасці абразоў дырэктар музея, каб неяк палепшыць мяняльныя справы, на-

кіраваў рэкламныя артыкулы ў газеты «Звязда» і «Правда». Рэкламная гісторыя скончылася тым, што ў 1939 годзе абразы забралі ў Мінск. У Віцебск яны вярнуліся толькі ў 1990 годзе, падчас стварэння рэпінскага музея.

Але гэткую пашану да некананічных абразоў і ў Дзяканова, і ва ўсёй епархіі маглі выклікаць не проста эстэтычныя вартасці рэпінскіх твораў, а вельмі пераканальнае абгрунтаванне мастака ў неабходнасці адыходу ад канона. Адыход ад канона мог быць растлумачаны толькі адным: асаблівасцю творчай задачы, якую мастак паставіў перад сабой. Таму «пытанне пытанняў» рэпінскіх абразоў — тэхніка іх выканання.

Чаму Рэпін звярнуўся менавіта да жывалісу па металу?

Рэпінская спадчына не дае аніякіх падстаў бачыць у ім мастака, схільнага да тэхнічных спробаў. Рэпін — мастак хутчэй віртуозны, але — «кансерватыўны». Дый царква — не месца для тэхнічных выпрабаванняў. Тым больш што тэхніка жывалісу па металу «прамога» жываліснага эфекту не дае, а пры любым неашчадным стаўленні да яе вельмі лёгка знішчаецца. Бадай што адзіны эфект ад яе выкарыстання — магчымасць хуткага пісьма. Але пры досыць шырокім распаўсюджанні ў іканалісе абразоў «алей — палатно» праблема хуткасці проста здымаецца. Тым больш што ў чугуеўскім іканалісе Рэпіна ёсць абразы «алей — палатно», ды і пры знаёмстве яго з іканалісам гэтая тэхніка была сярод першых.

Улічваючы стылявую блізкасць рэпінскіх абразоў да сімвалізму, паўставала неабходнасць прасачыць зварот да тэхнікі «алей — метал» у мастакоў гэтых колаў. Першая згадка — творчасць Міхаіла Урубеля. Ягоныя творы «Хрыстос» (1885), «Маці Божая з дзіцем» (1884–1885), «Святы Кірыл» (1885), «Святы Апанас» (1885) — у тэхніцы «алей, апынкаванае жалеза, залачэнне» — былі напісаныя для кіеўскай Кірылаўскай царквы па замове Андрэяна Прахава. Згадкі пра жываліс па металу ёсць у італьянскіх лістах мастака. Гэтая праблема была настолькі важнай, што Прахаў перасылаў Урубелю ў Венецыю металічныя пласціны. Прыкладаў звароту да тэхнікі «алей — метал» знайшлося шмат. Такія таксама — абразы ў маскоўскім храме Хрыста Збаўцеля, а гэта — узор канцэнтраванай рускай сакральнай думкі таго часу. Вельмі паказальна, што «Хрыстос», намаляваны на метале, быў у Абрамцаве, адным з самых уплывовых культурных цэнтраў Расіі. Да гэтай тэхнікі звяртаўся Вялянцін Сяроў («Партрэт Н.Дэрвіз з дзіцем», 1888, алей, жалеза). Яшчэ адна цікавая работа, «исполненная по традиционной православной иконографической схеме, но (!) с живописно-объемной моделировкой и в необычной технике масляной живописи на мраморе»<sup>23</sup>, — абраз «Збаўцель» мастака-перадзвіжніка Васіля Пярова. Такіх прыкладаў можна з лёгкасцю налічыць добры дзесятак. Значыць, мы сустракаемся не проста з нечаканай тэхнікай выканання, выпадкова скарыстанай Рэпіным, а дакрануліся да вельмі глыбокай праблемы тагачаснай мастацкай культуры.

Чым сімвалістаў так вабіла тэхніка «алей — метал» («алей — мрамур» абавязкова ў коле гэтай цікавасці)? Як гэтая тэхніка звязана з сакральнай культурай? Хто сярод рускіх сімвалістаў стаў першапрычынай ці, хутчэй, каталізатарам гэтай цікавасці? Хто натхніў Рэпіна?

Пытанні, пытанні, пытанні...

Хрысціянства было глыбока знітаванае з дзвюма вялікімі дактрынамі — алімпіскай і іудзейскай, у якіх былі цалкам супрацьлеглыя адносіны да магчымасці перадачы Боскага ў пачуццёва-датыкальных вобразах. Хрысціянства як вучэнне павінна было абагульняць і пераадолець абедзве гэтыя дактрыны. Ідэя хрысціянства аб прыгожым, натуральным і духоўным адначасова ішла ад уяўлення Платона аб прыгажосці і праз філасофію Платона аб пераадоленні матэрыі (разуметай як адсутнасці усялякага святла) да чыстага святла (або ўсеагульнай прасторы). Святло ў Платона прынадабленае Богу, бо ён у духоўным уяўляе сабой тое самае, што сонца ў бачным. Гэтае меркаванне паўплывала на хрысціянскую тэорыю. Тоеснасць Бога святлу згадваецца ўжо ў Новым Запавеце, дзе яна супрацьстаіць старазапаветнай каніцэцыі, паводле якой Бог — творца святла. Метафізика Боскага святла яшчэ больш выразная ў Евангеллі ад Іаана: Бог ёсць святло. Пазней гэтае ўяўленне пра тоеснасць Бога і святла трансфармуецца ў ідэю святла як эманцыі Бога, выцякання Боскай энергіі.

У «каніцэцыю» абразы быў закладзены прынцып тлумачэння, удасканалення, сублімацыі матэрыі ў яе духоўную значнасць — сімвал. Матэрыя мае канец, але бясконцае Боскае святло, якое яе цапаўняе.

Гэты прынцып быў бліскуча распрацаваны ў візантыйскім мастацтве. Менавіта згодна з Платонам мазаічная тэхніка разглядалася як вызваленне матэрыі з цемры і вяртанне матэрыі ў духоўнасць і святло, празрыстасць, прастору і спарадкаванасць. Адсюль, па сутнасці, бярэ пачатак складаны, уласцівы толькі іканалісу прынцып накладання фарбаў — ад цёмнага да светлага.

Але ўсе гэтыя прынцыпы сфармулююцца і прыйдучы ў суладнасць дзякуючы візантыйскай мініяцюры па металу, якая дасягала такога высокага ўзроўню, што ўяўлялася асобным кірункам думкі, ледзь не філасофіі. Менавіта яна выступіла як самастойны спосаб тлумачэння матэрыі. Пры гэтым візантыйскія майстры імкнуліся выкарыстоўваць найбольш каштоўныя металы, за якімі ўжо былі прызнаны асабліва шляхетнасць, «прыроджаная» святланоснасць. Разнастайныя сродкі апрацоўкі матэрыялаў і мастацкай творчасці былі скіраваныя на дасягненне канчатковай мэты, якую можна вызначыць словам з рэлігійнага вучэння — Эўхарыстычнае пераўтварэнне матэрыі. Не толькі метал, а і іншыя бліскучыя матэрыялы, напрыклад камяні, ці пасты, ужываліся таму, што пад святлом яны імгненна ператвараюцца ў гранічна нематэрыяльнае — у бляск. Да слова, на візантыйскай мініяцюры па металу адбылося і замацаванне тыпаў, або іканграфічных канонаў, што рэгламентавалі для кожнай фігуры адпаведныя рысы твару, рухі, атрыбуты і нават колеры адзення. Складася гэта праз рытуальную традыцыю і прадпісанні, але шмат у чым і праз уласную патрабу візантыйскага мастацтва.

Становішча з ужываннем тэхнікі «алей — метал» рэлігійнай культурай Расіі і Беларусі прынцыпова рознае. Знаёмства з гэтай тэхнікай у Беларусі, верагодна, адбылося ў рэчышчы дзейнасці заходняй царквы. Шмат у чым яно было стымулявана уніяцкай царквой, якая пры апрацоўцы свайго канона, верагодна, мадэлявала асноўныя этапы пабудовы вобразнай сістэмы хрысціянскага мастацтва. Навуковыя экспедыцыі Акадэміі навук і сён-



<sup>16</sup> Лист Т.М.Дзяканавай ад 15.4.1975. Віцебскі абласны краязнаўчы музей, ф. 5111/32.  
<sup>17</sup> Д.М.Дзяканай (1858–1907)

парадзіўся ў Віцебску, у сям'і прычэпкі, скончыў Віцебскую духоўную семінарыю, пасля настаўнічаў 2 гады Святым Слабодскай царквы ў імя Нараджэння Мал. Божай праслужыў каля 23 гадоў. У далейшым сем Рэпінскіх Дзяканавых парадзіліся.

<sup>18</sup> Лист Т.М.Дзяканавай ад 15.4.1975. Віцебскі абласны краязнаўчы музей, ф. 5111/32.

<sup>19</sup> Даніэль С.М. Біблейскія сюжеты. С.-Пб., 1994. С. 36.

<sup>20</sup> Полошко-Віцебскіх епархіяльныя ведамасці. 1907. 15.12.1907.

<sup>21</sup> Ліставанне Віцебскага дзяржаўнага гістарычнага музея ВАКМ, ф. 3, спр. 7.



ня даволі часта выяўляюць абразы на метале, між іншым, знаходзяць іх і на Віцебшчыне. Датуюцца яны пераважна другой паловай XVII – XVIII, пачаткам XIX стагоддзя. Варта пагадаць пра лёгкаую знішчальнасць гэтай тэхнікі і пра такую жорсткую рэч, як час. Можна казаць пра шырокую распаўсюджанасць гэтай тэхнікі, бо фактаў яе выпарыстання шмат. Так, па замове магілёўскай Восіпаўскай царквы абразы на метале напісаў мастак І. Баравікоўскі. Віцебскія дакументы пра музейныя фонды мяжы XIX – XX стагоддзяў (часу збору некананічнага мастацтва) налічваюць значную колькасць абразоў, выкананых у тэхніцы «алей – метал».

«Масавасць» ужывання гэтай тэхнікі беларускім рэлігійным мастацтвам дазваляе выказаць адно меркаванне. Верагодна, што цудатворны Запрестольны абраз Маці Божай са Слабоды, які быў узорам мясцовай мастацкай школы, пра што сведчыць згадка «стараго лацінскага пісьма», быў выкананы ў тэхніцы «алей – метал». (Назовем «старое лацінскае пісьмо» на мяжы XIX – XX стагоддзяў абазначуся іканапіс з жывапісна-аб'ёмнай мадэліроўкай формаў: вядомы яшчэ назоў «заходні кірунак», а ў выпадках іншага паходжання абразоў пазначалася: «стараго лацінскага пісьма ад езуітаў» ці «ад бернардынаў».)

Рэпін намалюваў свайго «Хрыста» ў дні пахавальнага развітання з бацькам. Выглядае так, што Рэпін перажыў катарсіс. Абавязкова павінен быў быць штуршок, каб у гэты момант ён звярнуўся да тэхнічных навацый. Гэтым штуршком магла быць толькі наяўнасць у Слабодзе, у царкве Слабоды, галоўнага храмавага абразца, выкананага ў тэхніцы «алей – метал». Рэпін абавязкова быў далучаны да ўсіх праблемаў, звязаных з ёй папярэдне. Напэўна, ён успрымаў праблему тоеснасці Бога і святла не проста як праблему мастацкую, а вельмі інтымна. Згадаем, што нябесным алекуном Рэпіна лічыцца Ілля Прарок, што абраз з сюжэтам «Вогненнае ўзнясенне Іллі Прарока» быў любімым абразом мастака, што згодна з ягонай воляй гэты абраз быў пасля пакладзены на ягонае месца пахавання. А ягоны сын Юрый Рэпін, мастак тонкі і трапяткі, на жаль, вельмі мала вядомы глядачу, намалюваў Бога ў выглядзе сонца.

Але хто наблізіў Рэпіна да тых праблемаў? Магчыма, што Андрый Прахаў – замоўца ўрубелеўскіх абразоў на метале, археолаг, крытык і гісторык мастацтва, знаўца і даследчык рускага іканапісу, з якім Рэпін быў знаёмы яшчэ з часу навучання ў Акадэміі мастацтваў. «Подожди, ты после полюбишь Италию больше всех стран на свете, – говорил мне А.В.Прахов»<sup>24</sup>. Магчыма... Але ёсць і каля Прахава, каля Рэпіна асоба надзвычайнай абаяльнасці. Асоба дзіўная і загадкавая... Мсціслаў Прахаў, брат Андрыйна, філолаг, лінгвіст, адзін з буйных даследчыкаў «Слова пра паход Ігаравы», вялікі знаўца і аматар антычнай паэзіі, прафесар Дэрыцкага (Тартускага) універсітэта, актыўны ўдзельнік Абрамцаўскага гуртка.

Мсціслаў Прахаў амаль нічога не надрукаваў пры жыцці, засталіся яго рукапісы, нататкі. Шэлінгінец, перакананы носьбіт эстэтыкі рамантызму, ён быў адным з самых адукаваных людзей свайго часу. У «ідэалізме» Мсціслава Прахава, ягоным захапленні Платонам і Плагіонам, верагодна, тоіцца адказ на цікавасць да тэхнікі «алей – метал», да праблемаў з'яўшчыхся пераўтварэння матэрыі. Доследы Э. Пастоні і Ю. Лотмана, прысве-

чаныя Мсціславу Прахаву, ускосна пацвярджаюць гэта. Але больш за ўсё пераконвае рэпінскае, праз усё жыццё пранесенае захапленне гэтым чалавекам, якога ён называў «не от мира сего»... «В то время как эстетика изгонялась из искусства, он... тихо, но твердо... поставил эстетическую потребность человека... на одно из самых необходимых начал человечества»<sup>25</sup>. Узор ідэальнага ў рэальным...

А рэпінскі абраз «Хрыста» для царквы ў Слабодзе, па сутнасці, з'яўляецца амаль манифестам усяго тэарэтычнага і пластычнага сімвалічнага кірунку: трактоўка тэмы, мастацкае ўвасабленне, тэхніка выканання выступаюць у гэтым творы ў поўнай сугалоснасці. У ззянні, што ішло ад Хрыста, адбіваліся агеньчыкі свечак і, як пад уздзеяннем імгненнай сублимацыі, усё лавінна было рабіцца світаючым полымем, ззяннем фарбаў – духоўным азярэннем, а ўбачанае – уяўленнем. Сустрэча мастака Іллі Рэпіна з цудатворным уніяцкім абразом Маці Божай далучыла маленькую царкву са Слабоды да найскладанейшых мастацкіх праблем таго часу.

Цікавую інфармацыю пра рэпінскія абразы падаў Антон Шукелайц, былы супрацоўнік мінскіх музеяў. Ён згадавае пра мінскі мастацкі музей у час вайны: «З цікавейшых абразоў, што былі ў Мінску, – іканастанас, маляваны Рэпіным. Калі я знайшоў яго ў дрымотніку, мне не верылася. Подпіс быў на адваротным баку, як часта бывае ў маляроў, што працуюць на царкоўную патрэбу. Было ўсяго чатыры карціны на блясе, сярод іх адна з Хрыстом Пантакратарам, напісаная так вольна і нязмушана, што ўсе прымалі яе за уніяцкую, і праваслаўныя царквы ў час акупацыі, нягледзячы на вялікую нястачу абразоў, не хацелі іх браць (уніяцкія царквы пры немцах не былі адпоўненыя). Я збіраў, між іншым, спецыяльную камісію, каб пераканацца, што гэта сапраўдны Рэпін. Сабраліся Керзін, Волкаў, з Вільні быў Сергіевіч, якія выказалі думку, што гэта ёсць, як яны казалі, «мазок Рэпіна» і што абразы зроблены для якойсьці царкаўкі на Смаленшчыне, дзе Рэпін часта адначываў. У іканастанасе былі чатыры абразы аднаго фармату, відаць, прыстасаваныя па маштабу да памераў нейкай невялікай царквы...»<sup>26</sup> Звесткі гэта досыць спрэчныя. Так, напрыклад, А. Шукелайц гаворыць пра чатыры абразы, але і ў «Летапісе Слабодскай царквы», і ў перыёдыцы мяжы XIX – XX стагоддзяў, і ў рэпінскай эпістальярнай спадчыне, і ў дакументах Віцебскага абласнога музея ёсць інфармацыя, што абразоў было два. Але, магчыма, Шукелайц не памыляецца ў колькасці абразоў на метале: два былі рэпінскія, а яшчэ два былі з таго старога уніяцкага начыння царквы, якое ўвесь час ухвалілі відавочцы. Блытаніна (вельмі натуральная праз адлегласць часу!) адчуваецца і з прыналежнасцю абразоў «да якойсьці царкаўкі на Смаленшчыне». Мабыць, «спрацавала» звестка з рэпінскай біяграфіі пра смаленскае Талашкіна, але, без сумненняў, гаворка ішла пра абразы са Слабодскай царквы. Цікавае паведамленне пра іканастанас. Гэта – адзіныя звесткі пра лёс «слабодскіх каштоўнасцяў». Верагодна, у віцебскі музей трапілі не толькі рэпінскія абразы, а ўсё, што там было. Цікава таксама даведацца пра камісію. Але самае цікавае – «уніяцкасць» рэпінскіх абразоў, адразу адчутая Антоном Шукелайцем.

Ларыса МІХНЕВІЧ.

Ад рэдакцыі

Паважанае спадарства! Сёння мы аднаўляем рубрыку «Мастацкае фота».

Спадзяёмся, што матэрыялы, якія будуць друкавацца тут, знойдуць сваіх прыхільнікаў і пазнаёмяць чытача з цэлай плеядай выдатнейшых фотамайстроў Беларусі. Гасцямі нашай рубрыкі будуць не толькі знакамітыя прафесіяналы ад фотамастацтва, але і маладыя фотамастакі, чый творчы шлях толькі пачынаецца. Да нас завітаюць таксама майстры з іншых краін свету, каб падзяліцца сваімі дасягненнямі і ўспрыманням рэчаіснасці праз прызму аб'ектыва.

Запрашаем усіх, хто сябруе з фотакамерай, таксама дасылаць нам у рэдакцыю свае мастацкія фотаздымкі. лепшыя з іх абавязкова будуць апублікаваны.

А зафіксаванае імгненне, у якім адлюстроўваецца стан свету і стан чалавека, – менавіта так нам падаецца сутнасць мастацкага фота, – узбагачае ўвогуле ўвесь арэал мастацтва. Тым яно і цікавае. Але спусцімся з вышынь, датыкнёмся да рэальнасці...

Сёння нашым госцем з'яўляецца выдатны фотамастак з Віцебска Аляксандр Глебаў. Гэта чалавек, чыя творчасць у галіне мастацкага фота сапраўды надала гэтаму віду мастацтва ў Беларусі асаблівых, непаўторных рысы.

Вядучая рубрыкі – Ганна Платонава.

Тэлефон для сувязі: 8(017) 234-57-41;

E-mail: kultura @ tut.by

## МАСТАЦТВА СПЫНЕНАГА ІМГНЕННЯ

*Мы пазнаёміліся даўно, у твая мілыя сэрцу часы, калі апублікаваны ў часопісе «Москва» «дэманічны» раман Булгакава «Майстар і Маргарыта» быў яшчэ ашаламляльнай навінкай і мы, строга па чарзе, зачытваліся ім па начах; калі заслухоўваліся песнямі Высоцкага і Акуджавы; калі на савецкай эстрадзе толькі-толькі нарадзіўся жанр рок-оперы – і гэта была цяпер ужо настальгічная «Юнона» і «Авось» А. Рыбнікава...*

У нашай кампаніі педагогаў і студэнтаў-аднадумцаў Саша з'явіўся з уласнымі яму шармам і абаяльнасцю, рассыпаючы кампліменты так па-майстэрску і шчыра, што міжволі хацелася верыць ва ўласную выключнасць. У канцы 1970-ых я, нядаўняя школьніца, мала што разумела ў мастацкай фатаграфіі, але Саша Глебаў за кароткі час здолеў так захапіць нашу вузкае кола дзяўчат, хлопцаў, дый педагогаў таксама, што ўсе мы зведалі нейкае «фатаграфічнае вар'яцтва». Ад яго заўсёды выходзілі «флюіды» творчасці, магнетызм асобы быў надзвычайны. Менавіта з тае пары мастацтва для многіх з нас стала ледзь не галоўным у жыцці, вызначыла прафесію. А для яго яно, безумоўна, было і засталася *самым* галоўным. Можна, таму Саша і не абзавёўся сям'ёй і агульнапрынятыя нормы яго дагэтуль мала турбуюць...

Ён не заканчваў універсітэтаў або іншых устаноў гэткага кшталту. Ягонай школай былі жыццё і людзі – людзі, імёны якіх ужо аваяны легендай. Гэта славыты кінадакументаліст, фотарэпарцёр і публіцыст Раман Кармэн, да якога дваццацідвухгадовы Аляксандр Глебаў прыехаў у Маскву са сваімі работамі, – пасля чаго ў часопісе «Советское фото» з'явіўся артыкул пра маладога віцебскага фотамастака. Гэта Аляксандр Сакураў, цяпер рэжысёр з сусветным імем, у якога Глебаў працаваў на першай карціне «Рака Патудань» паводле апавяданняў Платонава. Гэта і Віктар Паўлавіч Ганчарэнка, выдатны майстар мастацкай фатаграфіі, з якім Саша засвойваў азы фотамастацтва тут, у Віцебску, яшчэ хлопчыкам.

Свой шлях Аляксандр выбраў адразу: ён ведаў, што яму рабіць і як, а гэта – дзівосная і вельмі каштоўная

<sup>21</sup> Петров В. А. Новое приобретение ГТГ – икона В.Г. Перова «Спас» и некоторые проблемы экспертизы русской живописи второй половины XIX века // Материалы I научной конференции «Экспертиза произведений изобразительного искусства». М., 1996.

<sup>24</sup> Репин И. Е. Письма об искусстве. 1893–1894. Письмо восьмое. // Далекое-близкое. М., 1961. С. 409.

<sup>25</sup> Цит. по: Пастон Э. Репин и Мстислав Прахов (спавешчаны на нарадзе да 150-годдзя І Рэпіна (Масква)).

<sup>26</sup> «Мы гэтак шмат страшлі...» Размова Ю. Хадыкі з А. Шукелайцем // Літаратура і мастацтва. 1991. 26 л. пеня.





на гэтым этапе, на мой погляд, у большай ступені ўласціва апошняе.

Валодаючы адметнымі рэжысёрскімі здольнасцямі, Аляксандр Глебаў вельмі цікава працуе ў сферы настановачнай фатаграфіі, смела эксперыментуе, віртуозна карыстаецца ўсім арсеналам фотатэхнічных сродкаў. Атмасфера многіх яго работ — прыцягальная, таямнічая, яна як быццам хавае штосьці недавыказанае. Часам аўтар прадстае перад намі добрым чараўніком, які дапамагае разглядаць гэты свет праз прызму яго чуйнасці і часам вельмі самотнай душы. Маністэрства ягонае настолькі высокае, што частым разам цяжка сказаць, фатаграфія гэта або жываніс.

Даўно і паспяхова Аляксандр працуе і ў жанры партрэта, яму заўсёды цікава быць шчырым са сваёй мадэллю — і тое ж самае ён атрымліваў уласна. Вочы што глядзяць у аб'ектыў, з глыбінняў яе душы, з глыбін вапаны, — гэта быццам жывая ішчы, што злучае момант здымкі (момант ўзаемаадносін на мастацкай мадэллю) і тое імгненне, калі пачынаюцца ўзаемаадносіны мадэлі і гледача. Намацаўшы формы і выдатны густ робяць зборчыя пэнсіўкі. Глебава-фотамастацка

як і шчыра асвятляе чужыя. Ён заўсёды падштурхоўвае і памірае працаваць, стараючы ўнесці штосьці новае ў звыклую паважлівую і сур'ёзную тэму. Калі гаварыць пра «мастацтва», яно пачынае здымкаў, то варта

толькі накінуць бездакорнаму пачуццю кампазіцыю, выдатна змацаваць святло і ценю, што надае работам яснае і моцнае эмацыянальнае гучанне. Але бездумная аснова яго маністэрства — гэта здольнасць да абвостраната ўспрымання навакольнай рэчаіснасці. Ён імкнецца пераасэнсаваць у сваёй творчасці самыя простыя рэчы і надаць ім непаўторную прыгажосць, ягоная рука — рука манігра — можа ствараць фоташэдзёры з выявай знешняга асобы не прыкметных падзен, таму што яму дадзена ўменне зазірнуць «ўнутр» чалавека і прымусіць нас, гледачоў, зрабіць тое ж самае. «Псіхалагічная напружанасць многіх здымкаў бывае настолькі высокай, што, зірнуўшы на фатаграфію, глядач потым неаднойчы да яе вяртаецца, адкрываючы для сябе штосьці новае, раней незачытанае», — пісаў Раман Кармын.

Сучаснае фотамастацтва развіваецца цяпер у звыклых непадобных адна да адной формах — мастацтва факта і мастацтва вымыслу. Творчасці Глебава

*Валодаючы адметнымі рэжысёрскімі здольнасцямі, Аляксандр Глебаў вельмі цікава працуе ў сферы настановачнай фатаграфіі, смела эксперыментуе, віртуозна карыстаецца ўсім арсеналам фотатэхнічных сродкаў. Атмасфера многіх яго работ — прыцягальная, таямнічая, яна як быццам хавае штосьці недавыказанае.*

так і з'яўляецца ў настановачнай задачы, і ў выбары сродкаў для іх вырашэння.

Правільна ўжо многа гадоў з дня нашага знаёмства, цяпер я з абсалютнай дакладнасцю могу сказаць, што Саша Глебаў шмат у чым паўплываў і на мой лёс, на фарміраванне пэўных густаў і эстэтычных схільнасцяў. Ён дапамагаў мне вучыцца, заўсёды ад душы радаваўся поспехам і засмучаўся няўдачамі. Дарэчы, калі я вучылася ў інстытуце, Саша агучываў мой курсавы фільм, і нашы педагогі былі ўражаны яго чыгальніцкім дарам — у Глебава і сапраўды рэдкі прыгажосці голас, кінгалту тых, якімі славяцца мхатаўскія манстры сцэны.

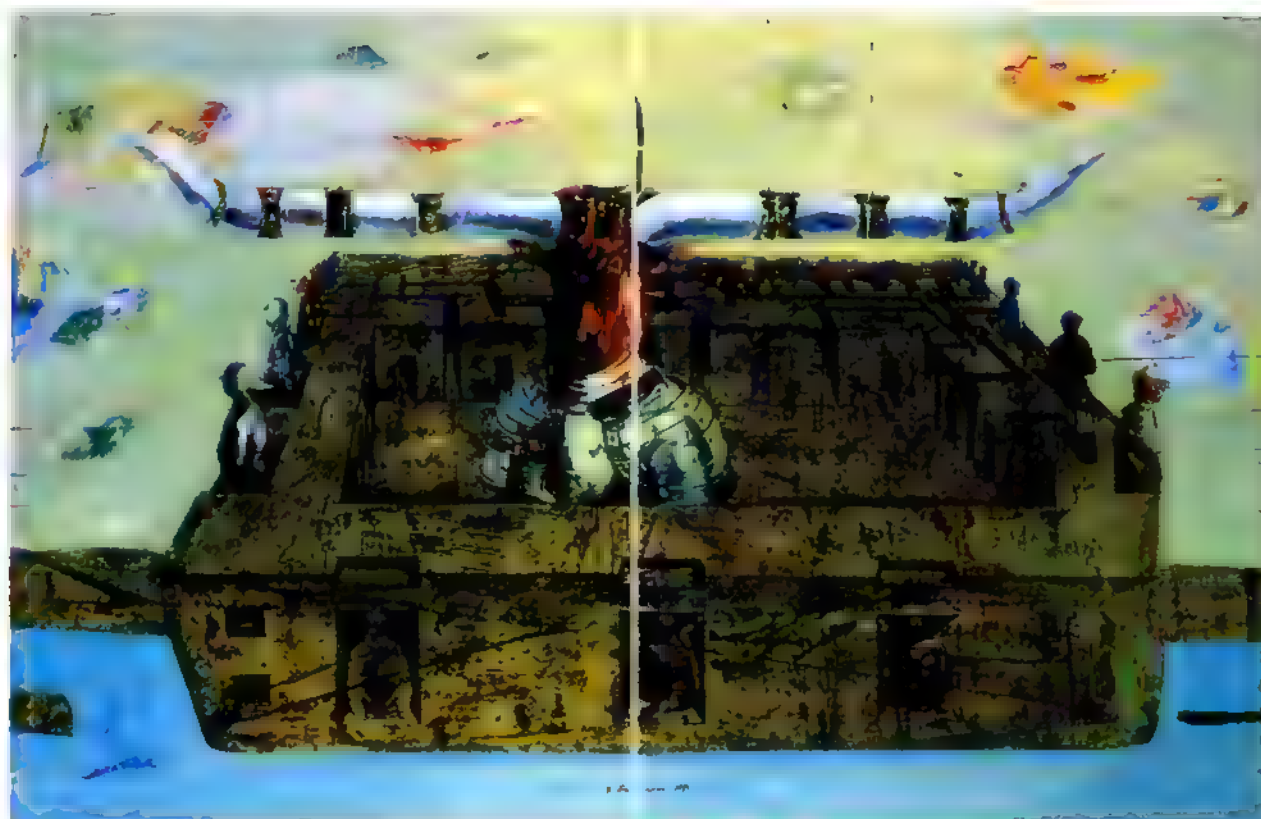
Сення Аляксандр Глебаў — усё тое ж «вялікае і глыбокае», вельмі чулае і спагадлівае. Гаворыць, што не працуе яшчэ самай галоўнага ў сваім жыцці і што ён не спяшаецца — наперадзе. Ён мае міжнародныя прызнанні і ўважаны ў галіне фатаграфіі, але неахвотна











пасляслоўе

## Спасцігнуць сутнасць рэчы

2 рыі і сучаснасці. Напрацаваны твор, калі ўзяць да прыкладу, "Лабірынт свядомасці", для мяне не толькі міфалагічны сюжэт, але і пераўтварэнне падтэксту. Усведамленне лабірынта на востраве Крыт ідзе праз вобразную асацыятыўнасць. Свядомасць чалавека мае пэўныя межы інфармацыйнай насычанасці. Наша свядомасць абмежавана рэальнай прасторай, у якой праходзіць наша жыццё. Іншы раз мы не можам выйсці за межы павяных жаданняў і пазнанняў, узраеся ў сцяну, ідзем уздоўж, сніпаемся на мяжы панавай свядомасці. "Лабірынт свядомасці" — пластычны твор умоўнай падавядомасці замкнутай прасторы.

"Ніць Арыядны" — лабірынт пачуццяў, суадносіны двух пачаткаў, жаночага і мужчынскага. Жанчына дае жыццё, выводзіць з лабірынта небыцця ў рэальнае існаванне. Праз пачуцці жанчына падае напоўненасць і больш глыбокую асэнсаванасць мужчыну як асобе. Міф і рэальнасць — гэтыя два сэнсы дапаўняюць адзін аднаго. А лабірынт становіцца філасофскай метафарай абмежаванай прасторы, напоўненай сюжэтнай матэрыяй. Міф нараджаецца ад рэальных і ірацыйных падзей.

"Клетка без птушкі пустая" — гэта тэма лабірынта па-

чуццёвых суадносін. Лабірынт, быццам сасуд, можа быць напоўнены скажам, перапажамі, надзеямі. Сасуд пусты, калі ён не напоўнены зместам. У рэальным жыцці мужчына без напоўненасці жаночых пачуццяў падобны на пусты сасуд. Жанчына можа напоўніць або апусціць пачуццёвы сасуд жыцця.

Міфалогія пачуццяў — стваральная або разбуральная сіла — стагоддзямі віруе паміж мужчынам і жанчынай. Пачуцці захлістаюць інквілітным хвацям альбо ператвараюцца ў бясконцы штыль.

Мы сёння спасцігнем разрозненыя фрагменты зямных цывілізацый. Час разбурае, сцірае сляды намаганняў чалавека, матэрыяльнай культуры, нагружае ў небыццё і дасягненні культуры духоўнай. Вельмі часта гэта робіцца рукамі самога чалавека. Незлічоныя падзеі мінулага засведчаны ў вобразнай пластыцы архітэктурных пабудов, у скульптурных формах з каменю і металу, у знакавых сістэмах пісьменства, музыкі і іншага. Неверагодныя напластаванні сутнасці формаў, сэнсу, знакаў фарміруюць гістарычную памяць, веды чалавецтва, культурны і духоўны змест кожнага чалавека і дораць адчуванне бясконцасці, вечнасці душы.

Творы Віктара Алышускага пры ўсёй іх дэкаратывнасці яркасці, кампазіцыйнай прадуманасці захоўваюць у сабе моцны філасофскі падтэкст. Мастак свядома насычае ілюстрацыі сваіх карцін іматэрыяльнымі знакамі і сімваламі, кожны з якіх мае пэўнае і дакладнае прызначэнне. Такі кірунак заўважаны ў творчасці Віктара Алышускага найбольш з канца 1980-ых гадоў, калі мастак пачаў актыўна скарыстоўваць трака-рымскую і хрысціянскую сімваліку. У карцінах, дзе ён прыжэстэ супраць бездухоўнасці грамадства, разьвівае пра сутнасць чалавечага быцця, пачынае выпрацоўваць новую знакавую сістэму яго творчасці.

Напачатку гэта былі толькі некаторыя асобныя дэталі, трактоўка якіх залежала ад адукацыйнасці, логікі і фантазіі гледача. Міфы і паданні, да якіх звяртаўся мастак, былі агульнавядомыя. Так, у 1989 годзе мастак адумаў і напісаў карціну "Аўрора. Раніца ўжо наступіла", дзе жаночы вобраз навіяны антычнай міфалогіяй. Рымскай багіні світаньня Аўроры падпарадкаваны ўзыход сонца і абуджэнне. Вобраз гэтай багіні быў для падобны асабліва сімвалістам, якія бачылі ў ім не столькі пачатак дня, колькі ідэал адраджэння, алегорыю будучыні. У гэтым жа годзе мастак стварае яшчэ

адну карціну — "Архатар", якая мае глыбокі філасофскі сэнс, навіяны хрысціянскай тэматыкай. Чалавек, які абуджае думку і заклікае да змянення, распаўсюджае на крыжы ў любую эпоху і пры любым кіраванстве. Латнікі ўяўляюць сабою тую ўмоўную сілу — дзяржаву ці афіцыйную рэлігію, што ўтрымлівае людзей пад вольным дамоўленым, ствараючы толькі ілюзію свабоды. Яны не маюць твараў, яны абстрагаваны ад рэальных людзей. Асобныя фігуры з нагоўну нападваюць марыяністак. Свет падзяляецца на чорнае і белое чалавечам (Хрыстом? Прамоўцам?), які нясе ідэю высокага духоўнага нааўнення.

Калі ж у творчым пабытку мастака з'явілася карціна "Ікар або Лесвіца ўверх" (1989), сістэма знакаў-сімвалаў Віктара Алышускага стала трывалаю і прызналаю адзнакай яго творчасці. У карціне з'яўляюцца два важныя сімвалі. Ікар сімвалізуе імкненне чалавека да волі, да вяртання ў духоўна-дасканаласці, адначасова ён перастрахова ад уласцівых чалавеку высакамернасці і фанабрыстасці. Лесвіца шырока распаўсюджана ў знакавых сістэмах усіх асноўных рэлігій і большасці народаў. Лесвіца сімвалізуе ўзыходжанне, якое мастак разумее не столькі ў фізічным, колькі ў духоўным і эвалюцыйным сэнсе. Справядлівае імкненне люд-





ки да виринняу да ведау да шастя, да Бога прымху  
шастя, нягледзячы на сотні ранен і камавых прыступак, на  
небяспечкі, шварта чапінца за ўсе новыя перакладны і  
ўзнімання пторжы вышэй. Потлядаўважае кожную дугаль,  
дасцця, краваточыць чарванню фону, столькі ў ім адчаю,  
нямога крыку, зняважаных усьпымнау

За апошнія дзесяць гадоў схільнасць мастака да выяў-  
лення вобразау праз сімвалы і алегорыі стала надвычайнай  
выразнай. Ён старанна вывучаў і працягвае вывучаць  
сімвалікі міфалагічныя і філасофскія сістэмы і іх сімва-  
лічнае ўвасабленне. Адабавляючы фігуры ад рэальнасці з  
дынамічнай заагаванасцю, мастак на дасягае пэўнай  
поле для ісправлення, стварае сістэму на-за рэальнасцю  
жыцця, але шастолькі трыагую і блізкаю следачу, што яна  
становіцца рэальнасцю, побыта паралельнай пашаму ра-  
зуменню

Майстэрства Віктара Альшускага выяўляецца на ўменні  
набавіцца тэпінга, што пераходзіць у сутнасць  
рэчы. Ён часта размяшчае асноўныя пектыў у цэнтры кар-  
ціны і прыступае амаць да чыстага фону ўсё павядае. Фон  
становіцца той першаасновай, з якой паводзіцца пера-  
важ, які сам на сабе сведчыць пра крохкасць, змешчэнне  
часу. Але самі выяўленчыя на палатне фігуры і рэчы мастак  
прамаўляе з вялікай дакладнасцю. Золата, якое стала аб-  
важковым элеменгам твораў Альшускага ўжо некалькі  
апошніх гадоў, выкарыстоўваецца мастаком таксама пэўна  
падкава. Гэта мастэрства павя ў сабе цэлую гаму сімвалі-  
чных ацэнняў - ад сонечнага святла да аднаго багання. Але  
для Альшускага сімваліка золата найперш дасноўваецца  
на духоўнай кагнэцыі, менавіта так прадставілася золата  
ацэнкамі і антычнымі філосафамі. Золата - гэта сімвал  
усяго вышэйшага, карона славы, злата сімвал "нашчвергана  
стану" (нашчвергана граху і пакавання, белага дарава-  
ння і павіннасці, чырвонага ачышчэння і захавання)  
Далейшыя каліны устаўкі у творы, часта у вышэйшай пла-  
ціны на асноўным фоне работы, мастак побыта падзяліў  
рэальнасць, вылучае для палатна пэўнага для пачатку  
іхое вышэйшай дабудаванне, павяжэнне асцяжасць, павяжэнне  
сімвалічныя і знакавыя коды. Так фармуецца поле твор-  
чай дзейнасці Віктара Альшускага, трансфармуецца яго  
уяўленне пра чыстачыя адносіны і павяжэнне рэальнасці  
так утварае гэе вагае, якое сам мастак называе "пошны  
рэальнасцю"

Новая рэальнасць - гэта вынік творчай уяўлення і яго  
рэалізацыі. Новая рэальнасць - мастэрства ўвасаблен-  
ня развагаў у канкрэтных знаках ўспрымання. Гэта рэаль-  
насць, створаная толькі моцнай гандзля і павяжэннем думк  
магасца, становіцца мастэрства павяжэннем перадачані ду-  
ховнага лічэння

Але мастацтва не павя атаясаміць толькі з прадук-  
там абстрактных развагаў. Набор штучна сабраных  
сімвалаў і знакаў, злучаных толькі тонкай мясцяй  
чэлавечка, шкочі не стане сапраўдным творчым актам  
Выпрацоўваючы і карыстаючыся сістэмай сімвалаў і  
алегорыі, мастак уключае у працэс творчасці не халод-  
ны роздум інтэлектуала, а сваю духоўную іспаведь. Ён  
прыммае раней пастаўленыя умовы гульні: логіка ма-  
стацтва можа прывесці да дасканаласці, але без змацання  
пальнага грукту, без нечаканага ракурсу сюжэта, без  
духоўнай павяжэннасці такое мастацтва застаецца не-  
жывым



# Энергія таленту і маладосці

Закладзена: Гуманітэты, № 9

## Сатворцы

Акрамя мастацкага кіраўніка курса, дыялогныя спектаклі ставілі Сяргей Тарасюк, Андрэй Саўчанка, Наталля Банава, Уладзіслава Паржылкая («Прыпынак „Сустрэчны“» не быў паказаны па тэхнічных прычынах). Магчыма таму, што ўсе яны вучыліся ў Л.Манаковай або праходзілі асістэнтуру — стажыроўку на яе кафедры, адчуваюцца аднаго метадалагічных прынцыпаў рэжысераў-педагогаў — пры тым, што кожны з іх мае адметны творчы пошук.

А.Саўчанка ў спектаклі «Ах, гэтыя вольныя матылькі...» быццам знарок адмаўляецца ад рэжысёрскіх амбіцый і скіроўнае палюную ўвагу на акцёраў. Ён да гэтага распрацоўвае ролю кожнага выканаўцы і дамагаецца ад іх іграцкай натуральнасці існавання на сцэне. Д.Есяневіч і В.Ерахаўскай праўдзіва, перакапаўшы раскрываюць чысцю і ўзаемаадносінныя неадпаведнасці хлопца Дональда і шалюнтнай дзяўчыны Джыл. У моманты тэмпераментных выбухаў і эмацыянальных паводак акцёры выяўляюць найглыбшчы адценні, пачынаюць характарызаваць сваіх герояў. Гісторыя пра тое, як каханне вырастае ад аднаго, адраджае да жыцця людзей розных маладых людзей, поўныя зрывамі, крапальнай няўпэўненасцю і прашаюць пярэсуду прагматызму часу. А.Саўчанка добра адчувае жанравую адметнасць твора і будучы ўважлівым на кантрастныя сутыкненні меладраматычных і камедыіных сцэн. Паржылкавае выкананне К.Задворны абмежаванага Ральфа, іронія і драматызм, з якімі К.Кушчанка іграе ў іроставую ролю маці Дональда, уносяць неабходную разрадку ў меладраматычны струмень і сэнсава ўзбагачаюць сцэнічны твор.

Спектакль «Рэвізор» М.Іогаля, ажыццёўлены С.Тарасюком, уяўляе сабой узор актыўнай рэжысуры, калі класічны твор пераеасоўваецца і ў сваёй актуальнасці набліжаецца да сённяшняй рэчаіснасці. Рэжысёр выходзіць з сучаснай тэндэнцыі і прымятае камедыю «Рэвізор» у кантэксте ўсёй творчасці М.Іогаля, таму і спектакль ічыцца літоўваюцца элементы камічнага і драматычнага. Мяне ўражала і выдатная рэакцыя — гучны рогат імліенна абрываецца і перапыняецца звянячым шшыней. Смех пачынае гучаць з першай сцэны, калі Гараднічы (Д.Есяневіч) паведамляе аб прыездзе рэвізора. Ён звяртаецца да нябачнага Прохарава, а той, на добрым падштурку, з глыбіні залы мармытае нешта невыразнае ў адказ. У гэтым дзіўным дыялогу гучыць іранія падтэкст пра сутнасць ўзаемаадносін паміж высокім пачацьствам і падпачацьствам, якім з высокапачацьствам пачацьства на ўсе паводкі, у тым ліку і на само пачацьства. Культурная і дзеяння становіцца танца

Гараднічага з купцамі, таленавіта выкананы Д.Есяневічам на мяжы рэалізму і абсурду. У пачатку вяртанца наступова ўцягваюцца і тыя, хто рабуе, і тыя, каго рабуюць. Рытм усё навялічваецца, і гэта дзіўная вакхалія нагадвае баль падчас чумы.

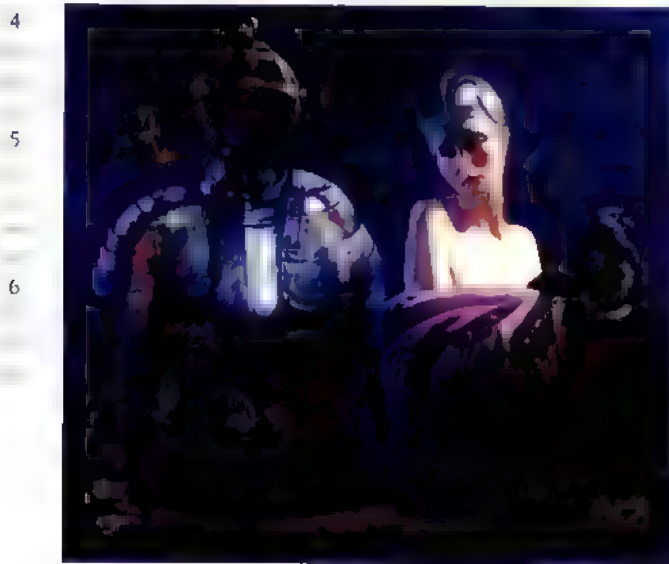
Акцёры А.Супко, В.Карчмітовіч, І.Мядзведзева, В.Ерахаўскай, А.Унуковіч, К.Задворны, К.Кушчанка, Д.Арыцкоўскі, К.Прохарава ствараюць завострана

*Працэс навучання студэнтаў у БелАме ніколі не абмяжоўваецца прафесійнай падрыхтоўкай і заўсёды ўключае важны момант выхавання АСОБЫ. Сёння гэта праблема мае свае спецыфічныя адзнакі. На маладое пакаленне 1990-ых гадоў абрынуліся грамадскія катаклізмы, якія не маглі не паўплываць на свядомасць. Таму педагогам даводзілася і даводзіцца шмат увагі надаваць фарміраванню светапогляду студэнтаў, іх далучэнню да сапраўдных культурных і духоўных каштоўнасцей*



Карціны Віктара Алыкоўскага падвымаюць арганічныя спалучэнні вобразнасці і канструкцыйнасці пабудовы кампазіцыі. Мастак аддае перавагу ў сваёй творчасці не столькі пачуццям, колькі глыбінні думкі, ніглектуальным схемам, нечаканым канструкцыйным эксперыментам. Ён вар'іруе змест мастацкага вобраза, сэнс і яго знешнюю перадачу. Гэта не робіць яго карціны залішне рацыянальнымі, а іх вобразнасць захоўвае жывую непасрэднасць успрымання і прыцягвае увагу як інтэлектуалаў, так і аматараў мастацтва.

Наталля ШАРАНГОВІЧ.





кідкія характары і паступова ўводзяць іх у трагіфарсавую стыхію твора. Нечакана вырашаны К.Захаравым вобраз Хлестакова. Прыгожы, абаяльны, легкадумны балбатун, ён раптам быццам «выходзіць» з ролі і адчуванне застывае ў стоп-кадры. Фрывольная маска злітае з твару, вочы поўняцца тугой, пакутлівым роздумам. Здаецца, сам аўтар з далёкага мінулага глядзіць на нас, сённяшніх, і сумуе з-за недасканаласці роду чалавечага. У фінале Хлестакоў выходзіць у абліччы М.Тогалы, сядзе побач з Восіпам і з болей прамаяўляе заключны маналог Папрышчына з аповесці «Запіскі вар'ята». Так С.Тарасюк дакладна «закальцоўвае» першую і апошнюю сцэны, дасягаючы глыбокага сэнсавога абагульнення.

Пры ўсёй рознасці рэжысёрскіх падыходаў, дыпломныя спектаклі выявілі пэўныя агульныя заканамернасці. Адметныя па жанрах і спосабах увасаблення, яны пазбаўлены моднага сёння нігілістычнага стаўлення да рэчаіснасці, поўняцца спачуваннем да чалавека, нясуць у сабе актыўны зарад стваральнай энергіі. У гэтым бацьчыца светапоглядная еднасць былых вучняў і педагога Л.Манаковай, якая ў сваёй рэжысёрска-педагагічнай дзейнасці заўсёды сцвярджае ідэі маральнасці і гуманізму.

## Праблемы

Дыпломныя спектаклі 54-га акцёрскага выпуску засведчылі, што ў мінскай тэатры прыйшла таленавітая моладзь. Педагогі па спецыяльных дысцыплінах шмат зрабілі для прафесійнай падрыхтоўкі студэнтаў, і сваю прафесіянальнасць выпускнікі годна прадэманстравалі падчас экзаменаў. Між тым, дыпломны марафон выявіў і шэраг праблем, адны з якіх шлейфам цягнуцца шмат гадоў, другія – маюць прыкметы дня сённяшняга.

Я б вызначыла іх наступным чынам:

**РЭПЕРТУАР.** Толькі на першы погляд можа падацца, што афіша дыпломных спектакляў фарміруецца спантанна. На самай справе кіраўнік курса павінен вырашыць шэраг складаных задач. Па-першае, падбраць розныя па жанру творы, у якіх найбольш поўна раскрылася б індывідуальнасць кожнага студэнта. Па-другое, абавязкова знайсці добрую беларускую п'есу, каб не парываўся ланцужок сувязі з нацыянальнай культурнай традыцыяй. Па-трэцяе, вызначыць групу рэжысёраў, пажадана аднадумцаў у светапоглядным плане, адметных па сваіх мастакоўскіх прыхільнасцях. Пачацвёртае, прасачыць, каб дыпломныя спектаклі не ператварыліся ў будзённы вучнёўскі паказ і сталі святам як для саміх акцёраў, так і для гледача.

Пры тым, што сёлетняя праграма была прадуманай і рознабаковай, яна не пазбегла пэўнай выпадковасці. Маецца на ўвазе выбар п'ес «П'ёмонці звер» А.Курэйчыка і «Тарас на Парнасе» С.Кавалёва. Першая з іх пазбаўлена драматургічнага канфлікту, мае вельмі прыблізныя, схематычныя характары, і ўвогуле яе ідэя падаецца цяманай і неакрэсленай. Другая, больш дасканалая ў прафесійным плане, таксама не вельмі адпавядае мэтам студэнцкага тэатра. Выдаць, невыпадкова ў спектаклі «П'ёмонці звер» я не магу вылучыць ніводнай акцёрскай работы, а ў «Тарасе на Парнасе» (рэжысёр Н.Башава) запамніўся толькі Д.Арцёкоўскі ў ролі Тараса. Да таго ж псеўдаэратычныя сцэны ў апошнім выглядалі даволі прымітыўна і безгустоўна.

**ПРАКАТ СПЕКТАКЛЯЎ.** Паказ дыпломных работ пачынаецца недзе за паўгода да экзаменаў. І сёння паўстае пытанне пра тое, што акадэмія, як і іншыя дзяржаўныя ўстановы, навінна актыўна ўваходзіць у сістэму рынкавых адносін. Гэта значыць, неабходна вучыцца самастойна зарабляць грошы, якія пайшлі б на патрэбу таго ж студэнцкага тэатра. Вядома ж, знайсці зацікаўленых людзей, гатовых плаціць грошы за мастацтва, справа лягкая. Даламагчы ў гэтым маглі б студэнты, якія вучацца па спецыяльнасці «арганізацыя і кіраванне тэатральнай справай». Для іх такая праца стала б добрай прафесійнай практыкай.

**ЖЫЦЦЁ. ВНУ. ТЭАТР.** Працэс навучання студэнтаў у БелАМе ніколі не абмяжоўваўся прафесійнай падрыхтоўкай і заўсёды ўключаў важны момант выхавання АСОБЫ. Сёння гэта праблема мае свае спецыфічныя адзнакі. На маладое пакаленне 1990-ых гадоў абрынуліся грамадскія катаклізмы, якія не маглі не паўплываць на свядомасць. Таму педагогам даводзілася і даводзіцца шмат увагі надаваць фарміраванню светапогляду студэнтаў, іх далучэнню да сапраўдных культурных і духоўных каштоўнасцей. Аднак маладым акцёрам, выхаваным на гуманістычных ідэалах, часам даволі цяжка ўваходзіць у рэальнае жыццё. На сёння многіх тэатраў ідуць творы, насычаныя брудам, ненарматыўнай лексікай, багаторылікімі матывамі. Непазбежны канфлікт паміж высокімі памкненнямі і прозаічным жыццём. Ужо адбылося першае непараўменне: К.Захараў, якога і студэнты, і выкладчыкі глыбока паважалі за чысціню поглядаў і самаадданую працавітасць, адмовіўся ад ролі ў адным з мінскіх тэатраў, таму што яна не адпавядала яго хрысціянскаму светаадчуванню. І будзе вельмі шкада, калі таленавіты, прыгожы, духоўна багаты акцёр не знойдзе прымянення сваім здольнасцям у межах краіны.

Усе гэтыя меркаванні ўзніклі пазней. Тады ж, падчас прагляду дыпломных спектакляў, мяне не пакідала галоўнае пачуццё, адбываецца СВЯТА. Радасны, прыўзняты настрой жыўся тым, што кожны дзень абяцаў і прыносіў новыя сустрэчы, нечаканыя адкрыцці. Энергія таленту і маладосці пералівалася праз рампу ў залу, зачароўвала, дарыла катарсіс, нараджала веру ў шчаслівую будучыню выпускнікоў 2003 года.

Тамара ГАРОБЧАНКА.

Фота А.Спрычана.

# ПА-ЗА ТЭКСТАМ

## З нататніка рэжысёра

*Працэс стварэння акцёрам сцэнічнага вобраза не павінен спыняцца на вывучэнні сапраўднага і будучага ролі. Акцёр мусіць ведаць біяграфію сцэнічнага персанажа, яго мінулае, якое часта сягае далёка за межы драматургічнага твора.*

Дзейнічаючы ў якасці сцэнічнага персанажа, акцёр дасягае пэўнай мэты, раскрываючы ягоны характар і ўсе якасці асобы. Асоба і характар фарміруюцца на працягу ўсяго жыцця. Таму, каб глыбей зразумець, у чым заключаецца складанасць асобы і своеасаблівасць характару персанажа, неабходна прасачыць шлях станаўлення чалавека, пачынаючы з дзяцінства. Вельмі часта гэты шлях доўгі і складаны. Тут важна ўсё: сям'я, дзе чалавек нарадзіўся, асяродак, у якім вырас, выхоўваўся, вучыўся, яго звычкі, густы, фізічныя, сацыяльныя ці эмацыйныя праблемы. Праблемы, якія ён ужо вырашыў і якія яшчэ будуць вырашаць. Гэта – яго мэты, планы на будучыню, тайныя мары, яго светапогляд, яго прыхільнасці і антыпатэі. Іншымі словамі – гэта ўнутраны свет ролі.

Для таго, каб сцэнічны вобраз быў "жывы", акцёру неабходна ведаць яго біяграфію – высветліць яго мінулае да пачатку падзей п'есы. Калі няма магчымасці даведацца пра мінулае персанажа з тэксту п'есы, то біяграфію персанажа акцёр мусіць нафантазіраваць. Вядома, гэты напрамак акцёрскай фантазіі кіруецца рэжысёрскай задумай будучай пастаноўкі. Бо менавіта рэжысёр вызначае мэты, звышзадачу будучага спектакля.

Работа акцёра над біяграфіяй сцэнічнага вобраза не навінна быць сухой і фармальнай. Гэта не анкета для аддзела кадраў, якая посіць інфармацыйна-храналагічны характар: нарадзіўся, вучыўся, паступіў, скончыў і г.д. Біяграфія ролі – найперш эмацыйны, жывы, захапляльны апавед пра мінулае персанажа. Яна не толькі змяшчае ў сабе тэкст п'есы, але і адлюстроўвае фантазію выканаўцы, яго творчую і чалавечую індывідуальнасць, вонь яго душы і сэрца.

Мінулае чалавека – гэта і тое, што ён змог рэалізаваць, і тое, што засталася нерэалізаваным, няздзейсненым. Мінулае – складанае і канфліктнае. Менавіта ў ім выканаўца мусіць шукаць карані ўнутранага канфлікту, эмацыйна-псіхалагічных праблем, якія жывяць "зёрне" характару персанажа.

Калі мінулае персанажа вывучана і нафантазіравана надобрасумленна, калі яно не выстроіваецца ў адзіную бесперапынную "кінастужку ўяўленняў", то акцёр у якасці сцэнічнага вобраза нібыта губляе памяць. А чалавек, які згубіў памяць, – чалавек ненармальны. І гэта можа быць апраўдана толькі ў тым выпадку, калі ён з'яўляецца такім паводле сюжэта п'есы. Натуральна, сувязь мінулага і цяперашняга няпростая і ў жыцці ўсё значна больш складана.

Пражываючы самыя ўспаміны мінулага ў сваім уяўленні, акцёр мусіць дасягнуць стану "як быць

сам" усё, што адбылося з персанажам, адбылося з ім на самай справе. Вось як акцёр Ігар Паллівальчаў, выканаўца ролі Іванава ў пастаўленым аўтарам гэтых радкоў спектаклі "Іванаў" у Мінскім тэатры "Дзе-Я?", будзе біяграфію ролі і вылучае яе ўнутраны змест, паглыбляецца ў прапанаваныя абставіны п'есы, дапаўняе іх сваёй фантазіяй і ўяўленнем:

*"Узрост – 35 гадоў.*

*Сям'я: маці – народжаная графіня Шабельская. Выйшла замуж па каханні няроўным шлюбам за небагатага двараніна нязнатнага роду Іванавых, таму Мікалай Аляксеевіч не атрымаў у спадчыну тытул. Думаецца таксама, што маёнтка, у якім жыве Іванаў М.А., дастаўся яму як дадзены калісьці ў пасаг ягонай маці. На гэта ўказвае тое, што бліжэйшыя суседзі добра ведаюць дзядзьку Іванава, графа Мацвеева Шабельскага – брата памерлай маці, які, прамаўляючы сваю маёмасць, жыве на ўтрыманні ў пляменніка. Пацярджанаецца гэта і сяброўскімі адносінамі дзядзькі з Лебедзевым П.К. (яны былі сябрамі з маладых гадоў, будучы суседзьмі, часта бачыліся).*

*Думаецца, што бацькі Іванава былі людзьмі адукаванымі, вытанчанымі і рамантычнымі (у доме – добрая бібліятэка, музычныя інструменты), далі сваёму адзінаму дзіцяці добры выхаванне і адукацыю.*

*Адукацыя: скончыў гімназію, Маскоўскі ўніверсітэт, факультэт, хутчэй за ўсё, юрыдычны, паколькі ў сапраўдны момант ён з'яўляецца абавязковым членам па сялянскіх справах.*

*Бацькі Іванава рана памерлі, мабыць, з прычыны слабога здароўя, пра што можна меркаваць па стану здароўя самога Мікалая Аляксеевіча, па яго, верагодна, дрэннай спадчыннасці. Нервовая сістэма яго вельмі слабая. Не маючы дрэнных звычак, ён у трыццаць гадоў знаходзіцца ў стане крайняга нервовага знясілення.*

*Атрымаўшы добрае выхаванне і адукацыю, Мікалай Аляксеевіч Іванаў быў поўны высакародных ідэй, узнёслых мэтай, марыў зрабіць жыццё лепшым. Скончыўшы ўніверсітэцкі курс, захапіўся ідэямі асветніцтва – ладзіў у павеце сялянскія школы, марчыма, і бальніцы (наўпрост у п'есе пра гэта не гаворыцца). Прыняў у спадчыну маёнтка, які быў не ў лепшым стане. Спрабуе перайтварыць усю гаспадарку, зрабіць яе рацыянальнай (можна, на еўрапейскі або амерыканскі – фермерскі – кіталт). Робаць усё захаплены, шчыра, энергічна, не шкадуючы сродкаў і пераконваючы павятовую шляхту займацца грамадскай дзейнасцю (пра гэта таксама неаднаразова згадваецца ў п'есе).*

*Ягонае асабістае жыццё: пяць гадоў як узяў шлюб з Ганнай Пятроўнай, народжанай Сарай Абрамсон.*





Ажаніўся па страсным каханні, што выдае ў ім рамантычную натуру. Ажаніўся няроўным шлюбам з яўрэйкай, не дваранкай. Гісторыя кахання: найбольш пераканальнай уяўляецца наступная версія. Рэфармаванне гаспадаркі, заснаванне сялянскіх школ патрабавала даволі вялікіх матэрыяльных укладанняў Магчыма, Іванаў звярнуўся да сям'і Абрамсон, якая займалася ліхварствам, па крэдыт і, бываючы ў іх па справах, пазнаёміўся з Сарай (сустрэча ў якімсьці іншым месцы з дзяўчынай з яўрэйскай артадаксальнай сям'і не ўяўляецца магчымай). Моцна ёю захапіўся, пакахаў. Сара адказала ўзаемнасцю, паколькі Мікалай быў абаяльным маладым чалавекам, самым зайздросным жаніхом у павеце. Сям'я Сары была супраць гэтага ва ўсіх адносінах няроўнага шлюбу і пазбавіла яе пасагу, пракляла. Закаханая ж Сара змяняе веру, адмаўляецца ад сям'і, багатаця. Шлюб з яўрэйкай сапсаваў рэпутацыю Іванава ў вачах усяго павета, выклікаў плёткі, чуткі пра тое, што гэта шлюб на разліку.

Пасля вяселля Іванаў сутыкаецца з цэлым шэрагам праблемаў, таму што:

1) усё новае і таму незразумелае на Русі сустракаецца ў штыкі;

2) з-за антысемеіцкіх настрояў найбольш цяжка будзе мець справу з чалавекам, які сапсаваў імадж шлюбам з яўрэйкай;

3) сам Іванаў не дасягнуў поспеху ў гаспадарцы з-за асабістай непрактычнасці.

Матэрыяльныя праблемы, не атрымаўшы за Сарай пасагу, патраціўшы ўласныя сродкі, праз два гады пасля вяселля Іванаў вымушаны пазычыць пад 12,5% дзе-

вяць тысяч рублёў у жонкі свайго сябра-суседа П.К.Лебедзева. Маёнтак больш не прыносіць прыбытку. Іванаў жыве на заробак, якога не хапае на ўсе выдаткі: на плату рабочым, на выплату працэнтаў па запазычанасці, ужо не кажучы пра самую пазыку. У чацвёртай дзеі п'есы найпрост гаворыцца, што маёнтак закладзены (вялізны маёнтак у тысячу дзесяцін зямлі: дзесяціна=2400 кв. сажням=1,09 га, г.зн. тысяча гектараў зямлі, лесу, палёў).

Яшчэ да пачатку падзей п'есы М.А.Іванаў адышоў ад спраў. Маёнткам кіруе ягоны далёкі сваяк М.М.Боркін, які прапануе ўсемагчымыя пражэкты адносна выпраўлення стану рэчаў. Мікалай Аляксеевіч да гэтых пражэктаў абыхавы, яны яго раздражняюць сваёй сумніўнасцю. Боркін вымушаны за бясплатна прадаваць лес пад высечку, на карані распрадаваць ураджай, бо ў самах няма сродкаў наняць рабочых для ўборкі.

Іванава не па кішэні дарагія дактары, прафесура для жонкі, якая на гэты час ужо сур'ёзна хворая (дыягназ – сухоты, ТБС).

У Сары – хатні доктар, які толькі што скончыў курс навучання, яшчэ без вопыту, без практыкі. Які працуе фактычна за стол і пакой, бо заробак плаціць яму няма чым. Няма сродкаў і на паездку ў курортны Крым.

Іванаў ужо год, як цалкам страціў пачуцці да Ганны Пятроўны – разлюбіў сваю жонку. Чаму? І муж, і жонка пагаджаюцца ў ацэнцы пражытых гадоў. Гавораць пра свой шлюб, як пра шчаслівы: было каханне, было ўзаемаразуменне, былі агульныя дні і ночы, хатнія вечары з музыцыраваннем, чытанне кніг... Але вось дзяцей у іх чамусьці няма. Можна, гэта стала аддаляць Мікалая ад Ганны? Прынамсі, цяпер ён усяляк пазбягае яе кампаніі, з'яўджаючы кожны вечар да Лебедевых.

Шляхетныя, узвышаныя ідэалы юнацтва Іванава разбіліся аб празаічную рэальнасць. Палкае каханне прайшло. Іванаў не ў стане зразумець сябе, людзей. Ён прыгнечаны, раздражнёны, з галаўным болем і бяссонніцай. Справы ідуць кепска. Не хапае энергіі, каб вырашаць праблемы. Адчувае толькі вялізную стомленасць і маркоту. Аб'ектыўна разумеючы свой крызіс, Іванаў спрабуе шукаць яго прычыны, імкнецца разабрацца ў сабе. Усведамляючы неадпаведнасць мінулых ідэй і ідэалаў, спрабуе знайсці новыя, паколькі без ідэй і без ідэалаў ён, чалавек тонкай душэўнай арганізацыі, не бачыць сэнсу жыцця.

Эмацыйны цяжар мінулага – адзін з самых моцных элементаў "другога плана" ролі. Ён робіць багацейшым і больш змястоўным унутраны свет сіэнічнага вобраза. Чым больш змястоўны ўнутраны свет артыста ў ролі, тым больш уважліва і напружана сочыць глядач за тым, што адбываецца на сцэне, уключаецца ў працэс разгадкавання паводзінаў персанажа. Пра ўдзел глядача ў працэсе спектакля маюць кожны рэжысёр і акцёр. Вось што пісаў пра гэта знакаміты рэжысёр Г.Таўстаногаў: "Сучасны спосаб ігры абавязкова прадугледжвае максімальны ўдзел глядача ў працэсе спектакля. ...Як толькі глядачу няма над чым думаць, ігра артыстаў робіцца

несучаснай, хоць яна можа быць добрай і якаснай з гледзішча іншых крытэрыяў. ...Калі артыст перастаў ставіць усё новае і новае загадкі глядачу, яго творчасць губляе цікавасць. Я кажу зараз не пра сюжэт, не пра тое, што літаральна адбудзецца з героем, а пра ўнутраны працэс, таму што сёння глядача працэс цікавіць больш, чым канчатковы вынік".

А У.І.Неміровіч-Данчанка піша: "Калі я, глядач, буду глядзець п'есу, я гэтыя знешнія паводзіны акцёра не панясу дадому. А вось цяжар ваш я панясу. Я (гледач) у нейкі момант раптам скажу сабе: "Ага, разгадаў яго!" І вось гэтае разгадкаванне за знешнімі паводзінамі таго, чым жыве акцёр, ёсць самае каштоўнае ў мастацтве акцёра, і менавіта гэта "я панясу з гэтага ў жыццё".

Чаму мы так пільна і доўга ўглядаемся ў партрэты, напісаныя Рубенсам, Рафаэлем, Веласкесам, Рэмбрандам, Хальсам, Рэпіным, Сяровым, Урубелем? Таму што намі кіруе вострае жаданне раскрыць, разгадаць унутраны свет выяўленых мастаком твараў. Інфанта Ізабела, Эль Прыма, аўтапартрэт з Саскіяй, Мале Бабе, Гарбун, А.І.Дэльвіг, дзяўчына, асветленая сонцам, піяністка Зібела...

Кожны з гэтых партрэтаў завершаны і апавядае пра лёс, пра характар, пра асобу, пра чалавека. Гэта не імгненнае фіксацыя жыцця, а жыццё чалавека ў часе, у яго бесперапыннай плыні. Сакрэт дынамікі ўспрымання ў тым, што мастак угадвае, разумее, здатны перадаць іх унутраны "цяжар", іх эмацыйную і інтэлектуальную сутнасць, дынаміку ўнутранага зместу. На гэтых тварах не толькі пячатка сапраўднага, а найперш пячатка мінулага. У гэтых партрэтных шэдэўрах "усё жыццё чалавека", яго біяграфія.

Чалавек распавядае пра сваё жыццё з таго моманту, як сябе памятае, таму і біяграфію вобраза трэба нафантазіраваць з ранняга ўзросту і працягнуць да пачатку п'есы.

Вось, напрыклад, кароткая біяграфія медсястры Валянціны з п'есы сучаснага беларускага драматурга Георгія Марчука "Восеньскі блюз", напісаная актрысай Аленай Сафронавай (Магілёўскі абласны драматычны тэатр імя Дуніна-Марцінкевіча): "Я нарадзілася ў Кіеве, сталіцы Украіны. Бацька ў мяне вайсковец, і тады ён служыў у Кіеве, маці – педыятр. За гады майго дзяцінства мы некалькі разоў змянялі месца жыхарства, бо бацьку пераводзілі з адной часці ў другую. Апошнія дзесяць гадоў мы жывём у Гродне. Гэты горад стаў для мяне родным. Я вельмі люблю яго старую частку – вузкія вулачкі, старажытныя дамы, касцёлы...

Школу я скончыла добра, без троек. Любіла хімію, біялогію, літаратуру і мовы. Пасля заканчэння школы вырашала: куды наступаць? У інстытут замежных моваў або на біяфак універсітэта? Выбрала замежную мову і не прайшла на конкурс.

Вырашыла пайсці па маміных слядах – у медыцынскі. Год працавала нянечкай у нашай гарадской бальніцы. Бальніца новая, прыгожая, вялікая, з цудоўным сучасным абсталяваннем. Працуе вельмі шмат маладых і таленавітых урачоў. Вось тут я і пазнаёмілася са сваім будучым мужам – Алегам. Усе медсё-

стры былі ў яго закаханыя. Чорнавалосы, сінявокі, высокі і, як лічылі ўсе, вельмі таленавіты. Ён стаў звартаць на мяне ўвагу – жартаваць, казаць кампліменты. Але я паводзіла сябе стрымана, і далей за службовыя адносіны ў нас справа не зайшла.

Ёд адпрацаваўшы ў бальніцы, я паступіла ў медыцынскі інстытут на тэрапеўтычнае аддзяленне і даведалася, што Алег выкладае ў нас на факультэце. Я вырашыла, што трэба вучыцца, а не займацца глупствамі, таму нашыя стасункі не выходзілі за рамкі адносін студэнткі і педагога.

Ізты дзень я запамніла назаўжды. У канцы першага курса, 12 сакавіка, я затрымалася ў бібліятэцы, а калі выйшла на вуліцу, сонца ўжо хілілася да захаду. На мяне павяла вясновым паветрам, падталыя за дзень лужыны зацягнуліся лёгкім лядком, і раптам мяне хтосьці паклікаў. Я азірнулася і ўбачыла яго.

У гэты вечар я зразумела, што мы ўжо вельмі доўга кахаем адно аднаго. Уб, што назапасілася за тры гады



нашага знаёмства, прарвалася моцнай плыню. Мы гаварылі пра ўсё на свеце, смяяліся, як вар'яты, і цалаваліся праз кожныя два крокі. У мяне быў стан ап'яненасці і палёту адначасова. Я ведала, адчувала, што Алег кахае мяне, сапраўды кахае! Мы пачалі сустракацца вельмі часта і ў маі ажаніліся.

Два гады мы былі вельмі шчаслівыя, хоць часам я раўнавала мужа да некаторых студэнтаў, а ён мяне да маіх сакурснікаў. Але вось у канцы трэцяга курса я пачала заўважаць яго частыя і палахлівыя погляды ў бок адной прыгожай дзяўчыны, якая перавялася да нас з Брэста. Я бачыла, што яна з задавальненнем адгукаецца на яго ўвагу. Але не магла і думкі дапусціць, што гэта можа прывесці да чагосьці сур'ёзнага. Нарэшце дэжурчы, якія жылі з ёй у інтэрнаце, распавялі мне па вялікаму сакрэту, што гэтая дзеўка і Алег сустракаюцца. У мяне быў шок. Я тыдзень не хадзіла ў інстытут, а потым забрала дакументы і з'ехала з дому. Маці сказала, што напішу, калі ўладкуюся, і ўсё растлумачу. Прыйшла на вакзал, села ў першы ж цягнік і прыехала сюды, у гэты пасёлак. Зняла кватэру, уладкавалася працаваць у мясцовую аптэку.

Ужо мінула тры гады, як я жыву тут, ні з кім асабліва не пасябрала, толькі з рабочымі-статісцкамі.



Часам езджу дадому ў Гродна. Але стараюся на доўга там не затрымавацца. Занадта многае нагадвае пра мінулае. Алег ужо жанаты. Маці наракае мне за тое, што кінула інстытут, напэўна, яна мае рацыю, давядзецца вяртацца і заканчваць вучобу.

Нядаўна ў нас на пасёлку з'явіўся боцман Пётр Пятровіч са сваёй баржай, цікавы чалавек, смежны, няэграбны, але сімпатычны...

А гэта – біяграфія Пятра Пятровіча, складзеная акцёрам Аляксандрам Парфяновічам (спектакль "Во-сеньскі блюз", Магілёўскі абласны драматычны тэатр імя Дуніна-Марцінкевіча).

"Нарадзіўся пад Астраханню ў рабочым пасёлку, у небагатай сям'і. Скончыў восем класаў. У школе вучыўся сярэдне, вельмі любіў маляваць. Настайнік малявання ахвотна займаўся з ім і не раз адзначаў яго здольнасці. Маляваў ён раку, мора, караблі, што плывуць па ім, баржы, катэры. У вучылішчы працягнуў сваё захапленне, яго карціны нават былі на гарадскіх выставах малюнкаў навучэнцаў. Гэтае хобі засталася з ім на ўсё жыццё.

Апроч Пятра у сям'і было яшчэ трое дзяцей. І ён вырашыў паступаць у мароходную вучэльню ў Астрахані. Там навучэнцаў апрачалі, кармілі, не трэба было думаць пра ежу і адзенне. У выбары прафесіі галоўным было тое, што маракі, якія плаваюць на гандлёвых суднах, атрымліваюць прыстойныя грошы.

Вучыўся старанна, адначасова падпрацоўваў у порце грузчыкам. Да працы ён быў прывучаны з дзяцінства.

Пасля заканчэння вучэльні быў размеркаваны на гандлёвае судна старшым матросам. Служыў паспяхова, бо праца ніколі не была для яго цяжарам.

Спачатку праца падабалася, вельмі любіў мора, любіў глядзець з палубы на бясконцыя марскія прасторы, на сустрэчныя судны, сонца, якое садзіцца. Часта маляваў.

Але з часам пастаянныя, шматмесячныя плаванні пачалі стомляць. Хацелася, каб на беразе хтосьці чакаў, каб была сям'я, каханая жанчына, хатняя ежа...

Бацькі сасваталі яму дзяўчыну з замужнай сям'і: высокую, прыгожую, якая спадабалася яму надзейнасцю, цёпласцю, умением весці хатнюю гаспадарку. Зарабляў ён добрыя грошы. Даволі хутка пабудавалі дом, завялі гаспадарку, нарадзілі дзяцей. Так у клопатах і ў марскіх плаваннях цягло жыццё.

Жонка хутка ператварылася ў гаспадыню дома, галаву сям'і, усё прыбрала да рук, любіла пакамандаваць. Пасля нараджэння дзяцей распаўнела, стала вялізнай і ўладнай жанчынай, вельмі раўнявай. Пётр перайтварыўся ва ўтрымальніка сям'і.

Пастаяннае знаходжанне ў мужчынскіх кампаніях, дзе трэба было стаяць за сябе, адстойваць свае погляды, інтарэсы, прывучыла яго да жорсткага, замкнёнага, грубаватага жыцця.

Неўзабаве ён пачаў шукаць любоўных суцяшэнняў у іншых жанчын. Швартоўкі ў розных месцах давалі гэтую магчымасць, і ўдалечыні ад жонкі ён мог вызваліцца ад заўсёднага страху, што яна даведаецца пра ягоныя прыгоды.

Сустрэўшы адзінокую Валянціну, якая яму вельмі спадабалася сваёй шчырасцю, даверлівасцю, прыгажосцю і жаноцкасцю, ён усім сэрцам пажадаў заяваць яе ўвагу. Паводзіў сябе сціпла, па вечарах чакаў яе каля дома, хадзіў маляваць да аптэкі, дзе яна працавала, вельмі асцярожна, далікатна рабіў знакі ўвагі. І гэта не прайшло марна. Валянціне ён таксама спадабаўся. Яны пачалі тайна сустракацца ў яе дома. Але страх, што хтосьці ўбачыць і данясё жонцы, што ён будзе пакараны за здраду, усё ж скоўваў іх адносіны, і ў рэшце рэшт гэта прывяло да разрыву.

Без фактаў мінулага характар персанажа – нібыта выпадковая глава з кнігі, нібы сярэдзіна або заканчэнне рамана без пачатку. Толькі з гледзішча мінулага і будучыні можна ацаніць перажыванні персанажа ў сапраўдным часе. Вядома, гэта задача вельмі складаная і працаёмкая, у ёй удзельнічаюць розум, фантазія, уяўленне, воля рэжысёра і выканаўцаў.

Ствараючы "жыццё чалавечага духу", рэжысёр і акцёры павінны даць адказы на многія і многія пытанні, пастаўленыя сабе і адзін аднаму. Фантазіруючы мінулае ролі, акцёр адкрывае для сябе светапогляд персанажа і яго стаўленне да свету – яго "жыццёвую пазіцыю", што дае магчымасць лёгка імправізаваць "кінастужку ўяўлення", "унутраныя маналогі", "зоны маўчання" і падтэксты, звязаныя "зернем" ролі. Вельмі істотна, каб акцёр уключыў у гэты творчы працэс сваю пачуццёва-эмацыйную прыроду, а не адну логіку і рацыянальны аналіз ролі.

Для поўнага дасягнення "жыцця чалавечага духу" ў ролі акцёру трэба стварыць бесперапынную лінію падзей, дзеянняў – лінію жыцця ролі. Нельга проста выйсці на сцэну, не ўявіўшы сабе, адкуль прыйшоў персанаж, што было да гэтага і навошта ён прыйшоў.

Гэта мы называем "цячэнне дня".

Як вядома, Марыя Мікалаеўна Ярмолава ў дзень спектакля, у якім яна выконвала ролю, уставала з ложка, снедала і г.д. ужо ў вобразе – яна пражывала "цячэнне дня" ролі, і прыходзіла ў тэатр ужо не Ярмолава – актрыса, а Ярмолава – вобраз. У тэатры ўсе пра гэта ведалі, і ў гэты вечар ніхто не адважваўся звяртацца да яе па імені.

У працэсе стварэння "жыцця чалавечага духу" ўсе бакі жыцця персанажа мусяць распрацоўвацца ў поўным раўнапраўі. Натуральна, гэтая праца прадугледжвае, што акцёр і рэжысёр разумеюць важнасць такіх элементаў, як звышзадача і скразное дзеянне, якія збіраюць у адзіны клубок усе праявы ўнутранага жыцця ролі і накіроўваюць іх у агульнае рэчышча і да агульнай пастаўленай мэты.

Я разглядаю, безумоўна, не ўсе элементы пабудовы сцэнічнага вобраза, а толькі працэс стварэння "мінулага жыцця персанажа", працэс, якому рэжысёр і выканаўца мусяць надаваць асабліваю ўвагу, бо без мінулага жыцця персанажа няма сцэнічнага вобраза, гэтак сама, як не бывае чалавека без мінулага, сапраўднага і будучага.

Пераклад з рускай мовы.

Рыд ТАЛІПАЎ.

## "СЛАВЯНСКІ БАЗАР – 2003". Мастацкае і немастацкае

«Славянскі базар у Віцебску» сёлета ўразіў мяне. Некалі мне ўдалося быць віцэзірам 3-га або 4-га па ліку агляду ўсходнеславянскага мастацтва ў Віцебску. Ніякага параўнання з сёлетнім. Па аб'ёму, па шырыні ахопу. Хоць разынчкі ў час таго, памятнага для мяне фесту, сустракаліся: гэта былі "Дзень польскай культуры" і "Рандэву з зоркай", якой выступаў тады знакаміты французскі кампазітар Мішэль Легран. І яшчэ – у Летнім амфітэатры прайшоў, пры вялізным людскім зборы, канцэрт Алы Пугачовай...

Сёлета ўсяго гэтага не было. Як і тых зорак эстрады, якія адагравалі сваім святлом пачатак фестывалю, – Уладзіміра Мулявіна (сум у нашым сэрцы), Махмуда Эсамбаева (якога таксама няма з намі), А.Пугачовай і Ф.Кіркорава, Ірыны Алегравай, Бары Алібасова і "на-найцаў", Валерыя Лявонцёва, Лаймы Вайкуле, Іосіфа Кабзона, Джорджэ Мар'янавіча, Вахтанга Кікабідзе. Тут, зразумела, сабраныя слаўныя імёны, але і яны не ў адзін год разам былі ў Віцебску...

А ў гэты, 12-ы раз Віцебск наведалі і старыя сябры фесту – Сафія Ратару, Надзея Бабкіна, Міхаіл Фінберг, Ёрданка Хрыстава, Іван Паловіч, Ларыса Долина, Людміла Гурчанка, Аляксандра Пахмутава, Ядвіга Паплаўская і Аляксандр Ціхановіч, і адносна новыя сябры, такія, як Мікалай Баскаў, Вітас, Барыс Майсееў. Аднак не колькасцю зорак на пэўную меру плошчы ўразіў "Славянскі базар – 2003". Ён, які доўжыўся на гэты раз толькі восем дзён, прывабіў, так бы мовіць, сваёй саспеласцю. Параўнальна з першымі фестамі ў гэтага – зусім іншы размах, іншая, як казалі б музыкі, танальнасць. Гэта і сапраўды – Міжнародны фестываль мастацтваў. Такім ён сябе заявіў і такім на самай справе з'яўляецца...

Але збераглася тая абачлівая нотка, з якой успрымаўся фест з самага пачатку. Свята, адкрытае для цябе, свята, якое дакранаецца да самых патаемных струн душы. Віцэбчане, бачыў я, гатовыя ахвотна далучыцца да любога мерапрыемства, якое адбываецца на "Базары". Хоць яно песеннага кішталту, музычнага, а хоць і выяўленчага або тэатральнага характару. А то і проста – пахадзіць па гандлёвых радах, купіць сабе нешта з агромністага груда прапанаваных народнымі майстрамі вырабаў і тавараў, спыніцца каля двух вялікіх экранаў, якія транслююць усё, што адбываецца ў Летнім амфітэатры... Прытым, што шмат канцэртаў пачыналіся ў першай або другой гадзіне ночы... Вось гэты настрой на добрае і радаснае свята, які не змог сапсаваць нават абавязковы дождж (віцэбчане ўсміхаюцца: як фест, так дождж!), вось гэта ажыццяўленне свята – падтрымка, непасрэдны ўдзел, вось гэта тое бясконцае дарагое, што стварае асабліваю атмасферу сапраўднага свята, і ёсць, на мой погляд, галоўнае дасягненне "Славянскага базару".

І гэтая атмасфера не разбураецца аніякімі цяжасцямі арганізацыйнага, эканамічнага і асабліва фінансаванага

кішталту... Аб гэтых цяжасцях ужо была неаднойчы і неаднойчы яшчэ будзе гаворка, але... Але не ў гэтым артыкуле, які прысвечаны, галоўным чынам, назіранню над праявамі мастацкага пачатку на форуме культуры славянскіх народаў у 2003 годзе.

Адразу скажам, што вытрымліваюць крытэрыі сучаснага мастацтва далёка не ўсе з'явы віцебскага фесту. Маюцца на ўвазе сапраўдныя мастацкія каштоўнасці, якія безумоўна прысутнічаюць у творы мастацтва, вызначаючы яго эстэтыку – мастацкі ўзровень, – і ў гэтай якасці вызначаючы яго лёс (як і лёс выканаўца) у сучаснай культуры і грамадскай свядомасці.

І тут трэба адзначыць, што, на жаль, не толькі творцаў сапраўднага мастацтва, але і тых, каго ў сучаснай сацыялогіі называюць "колам дасведчаных рэцыпіентаў мастацтва", не стае фесту нават у шэрагах журналістыкай браціі. Няцяжка было прыкмеціць, што абсалютная большасць прадстаўнікоў СМІ на "Базары" – людзі, якія маюць даволі далёкае дачыненне да мастацтва. Зразумела, славянскі форум культуры адчувае патрэбу ў моцнай інфармацыйнай падтрымцы (без яе ў наш час немагчымая аніводная сур'ёзная справа), але трэба памятаць, што гэта форум менавіта культуры і мастацтва і звычайная журналістыка ўсёеднасць тут можа абярнуцца не на карысць справе...

А дакладна пра мастацкае на фесте можна разважаць пераважна ва ўмоўным ладзе. Скажам, цэнтральны конкурс маладых выканаўцаў. З 12-ці фіналістаў (конкурс праводзіўся ў два этапы) нельга было вылучыць безумоўнага лідэра. Сёння, як выявілася, усе валодаюць дастаткова высокім узроўнем вакальнай тэхнікі. Таму рашаючымі фактарамі перамогі з'явіліся глыбокае пранікненне ў песенны тэкст і музыку і... шчаслівае жэрабя.

Усё гэта было на баку Максіма Сапачкова, у асобе якога Беларусь упершыню атрымала Гран-пры ў конкурсе песні. Наш прадстаўнік быў вельмі арганічны на сцэне, здавалася, што ён сэрцам адчувае песню, якую выконвае. Асабліва гэта датычыць знакамітай багданавічаўскай "Веранікі", якая ўзрушыла ўсю залу...

Такой арганічнасці бракавала выкананню другога прадстаўніка Беларусі – У.Аўчарова. Так, выкананне ім песні У.Мулявіна мне асабіста падалося недастаткова дасканалым. З другіх выканаўцаў у плане мастацкасці вылучаліся Надзея Трохіна (Малдова) – уладальніца 1-й прэміі (вельмі высокая вакальная тэхніка) і Сяргей Дземянчук (Украіна – 3-я прэмія). Прывабнымі выглядалі і маладыя спявачкі Алена Тамашэвіч (Сербія і Чарнагорыя) і Марына Дзявятэва (Расія), – але і ім не ўдалося паказаць штосьці выдатнае ў конкурсе... Але





пры ўсім тым гэты конкурс, як заўсёды, заставаўся ў цэнтры ўвагі гледачоў, і журы на чале са знакамітым кампазітарам Андрэем Пятровым (РФ) працавала не знаючы адназначна. Вынік яго працы трэба прызнаць аб'ектыўным і справядлівым.

Самая вялікая музычная – частка "Базару", зразумела, заўсёды падтрымлівалася гала-канцэртамі майстроў мастацтваў. Па традыцыі яны праходзяць у дзень той або іншай краіны.

Так, дзень культуры Беларусі завяршаў гала-канцэрт "Зорка Мулявіна". У такіх імпрэзах, на мой погляд, трэба для мастацкага выніку тры ўмовы: высокакваліфікаваны аркестр, больш-менш гарманічнае спалучэнне сталых зорак эстрады і маладых талентаў і дакладная ідэя канцэрта, на якую "напіваюцца" асобныя нумары.

З гэтага гледзішча гала-канцэрт "Зорка Мулявіна" стаў даволі ўдалым. Нават асобныя маладыя выканаўцы не сапсавалі славядальнай, пастальгічнай ноты, якая панавала на канцэрце і ў якую вялікі ўклад унеслі Дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі на чале з Міхаілам Фінбергман, ансамбль "Песняры" ў новым складзе, у якім вылучаўся Леанід Баркевіч, выдатны савецкі кампазітар XX стагоддзя Аляксандра Пахмутава, нашы вядомыя эстрадныя спевакі Яўгена Паплаўска і Аляксандр Ціхановіч, Надзея Бабкіна з ансамблем "Мужыкі". І галоўнае – у гэты вечар над віцебскім амфітэатрам лунаў вобраз Уладзіміра Мулявіна, вялікага музыканта, стваральніка беларускага мастацкага стылю на эстрадзе.

Менш удалым падаўся мне гала-канцэрт майстроў мастацтваў "Жыццё без выстралу на зямлі". Ідэя канцэрта, зразумела, цудоўная – сцвярджае канцэртнае чалавечае быццё. Але рэалізацыя яе была недакладнай, таму што толькі асобныя выканаўцы "працавалі" на гэту ідэю, а выступленне выдатных майстроў расійскай эстрады – Ларысы Долянай, Аляксандра Буйнова, Надзеі Бабкінай – як і заўсёды, цікавае само па сабе, не вельмі адпавядала генеральнай ідэі гала-канцэрта. З гэтага гледзішча больш цэльным і больш выразным выглядаў гала-канцэрт прадстаўнікоў Украіны "Мелодыі Дняпра". Ён адлюстроўваў рух вялікай славянскай ракі, якая са старажытнасці аб'ядноўвала тры братнія ўсходнеславянскія народы. Да таго ж цудоўнае

спалучэнне выдатных майстроў – Уладзіміра Засухіна, Мікалая Гнацюка і Івана Паповіча – з маладымі ўкраінскімі выканаўцамі і агульны ўзлёт у фінале надалі канцэрту рысы сапраўднага мастацкага.

Гэтыя рысы прысутнічалі таксама ў асобных канцэртах майстроў – Сафіі Ратару, Мікалая Баскава, Барыса Майсеева, у зборных канцэртах (асабліва на адкрытым фесту). Але ўсё гэта, па праўдзе кажучы, было вельмі фрагментарна, не канцэнтравана. Была надзея "дабраць" мастацкасць за кошт "бакавых" відаў мастацтва. Асабліва гэта датычыла кіна- і тэатральнага мастацтваў. Абодва яны вельмі любімыя публікай, абодва перажылі ўжо на "Базары" свой узлёт: кіно – у 1996 годзе, калі можна было ўбачыць 11 фільмаў вытворчасці ў ўсходніх, і заходніх, і паўднёвых славянскіх краін, тэатр – у 2002 годзе, калі ў Віцебску прайшоў на сутнасці тэатральны міні-фестываль з удзелам многіх зорак расійскага тэатра.

На гэты раз усё было зусім не так. Можна адзначыць фактычную адсутнасць кіно на фесту. Сапраўды, былі прадстаўлены толькі дзве стужкі: чэшскі фільм "Індзейскае лета" ў праекце "Кінематограф братоў Чадзікаў" і прэм'ера Беларусыфільма – "Анастасія Слупкая". Чэшскі фільм – маладзёвы, праблемны – падаўся цікавым, але яго практычна ніхто не бачыў, таму што дэманстраваўся ён пасля поўначы і не стаў прадметам дыскусіі. "Выставачным" характарам вызначалася і да-



манстрацыя фільма "Анастасія Слупкая". А хацелася б, каб не толькі воклічы гледачоў (якія вельмі цёпла сустрэлі карціну), але і прафесійныя каментарыі прагучалі ў час правядзення XII Міжнароднага фестывалю мастацтваў. Шмат аб чым можна было гаварыць: аб недахопах гістарычнага бачання, аб пэўных рэжысёрскіх хібах і адначасова аб сур'ёзных апэратарскіх дасягненнях, аб трох удалых акцёрскіх работах (для мяне прынцыпова важная перамога Анатоля Кота), аб пазітыве і негатыве ў вобразе Анастасіі, створаным С.Зелянкоўскай... Але такой гаворкі не адбылося.

Адчуванне расчаравання засталася і пасля знаёмства з тэатральным "напрамкам" "Славянскага базару". Былі прадстаўлены тры работы. Першая ангажэментны, па сутнасці, спектакль М.Райхельгаўза па п'есе С.Злотнікава "Усё будзе добра, як вы хацелі", у якім ігралі вядомыя расійскія артысты Леў Дураў і Ірына Алфарава. Пабачыць іх, вядома, для гледача цікава, але разважаць



пра іх работу як пра мастацтва немагчыма. Гэта ў аснове і сутнасць сваёй – не мастацтва. Два іншыя спектаклі – антыподы. Камедыя Б.Ранара "Старыя рускія" (настаўнік С.Кутасава, удзельнікі – акцёры тэатраў імя Р.Сіманава і Я.Вахтангава) можа служыць прыкладам "закасерэваннага" тэатральнага відовішча. Пад гэтую шыльду падыходзіць нават выкананне народным артыстам РФ Вячаславам Шалевічам ролі аднаго з галоўных герояў спектакля. І толькі гераіня – заслужаная артыстка РФ Ганна Камянікова надае гучанне сучаснасці гэтаму старамоднаму тэатральнаму відовішчу.

Спектакль "Маю жонку завуць Марыс" (аўтар Р.Шарт), прадстаўлены на фесту тэатрам Рамана Вікіцюка, наадварот, звышмодны, ультрасучасны і эратычны. Кудыка сцэнаграфія (сцэнограф У.Бозэр): агрэмістыя шкляныя вазоны (на якіх сядзяць персанажы), удаленыя – від Эйфелевай вежы. Маладыя акцёры А.Дзюба, Д.Болін, А.Фларыпская – мілавідныя, рухаюцца на сцэне хутка і пластычна, у большасці сцэн дасціжкава арганічныя. Режысура Р.Вікіцюка, экспрэсіўная і дынамічная, выкарыстоўвае ўсю прастору сцэны.

Але вялікія прэтэнзіі да гэтага спектакля-гульні ў сэнсе зместу, у сэнсе прызначэння тэатра пагоўл. Таму што калі тэатр не абантраецца на лепшае ў чалавечку, не імкнецца падтрымаць у ім гэта чалавечкае, гуманнае, дык навошта ён?

Прыемна, што мастакоўскі пачатак на "Славянскім базары - 2003" быў падтрыманы выяўленчым мастацтвам. А як магло быць інакш, калі Віцебск – гэта горад, у якім уладарылі Ю.Пэн і К.Малевіч, які на ўвесь свет праславіў Марк Шагал? Шмат прыкладаў такой падтрымкі даў мастацкі folk-праект "Этна", ажыццёўлены пад кіравніцтвам Аляксандра Паўлюкевіча падчас фесту.

Віцебскія, полацкія і смаленскія мастакі праз розныя магчымасці дыялектаў "мастацкай мовы" (як напісаў вядомы мастацтвазнаўца Міхась Цыбульскі) імкнуліся да глыбіні, архетыпаў славянскага ўяўлення, этнічнага самаадчування ў часе і прасторы. У гэтым удзельнічалі і жывапіс, і акварэль, і батык, і кераміка, і габелен...

А звышмастацкай падзеяй на "Славянскім базары 2003" я лічу прысутнасць карціны Ільі Рэпіна "Месячная ноч. Здраўнёва" (1896 г.). Сапраўды, як апісаць гэту моцную плынь мастацкасці, той малі, якая выходзіць ад вісьготнага паветра, бэрага Дзвіны, месяцавага прамежжа,

які перасякае раку, пянічотнай постаццю юнаці дзяўчыны ў белым, якая застыла на гэтым бэразе, з сабакам ля ног.

Карціна была дастаўлена з Нацыянальнага мастацкага музея, якому належыць. Тут І.Рэпін – вялікі мастак, аўтар магутных карцін, які адлюстроўвае вялікія сацыяльныя падзеі, праявіў сябе тонкім лірыкам, ва ўсім росквіце сваёй сталай мастацкай сілы.

Але больш такіх узлётнаў мастацтва на фесту 2003 не было. Падсумоўваючы свае ўражанні з эстэтыка-мастацкага гледзішча, хацелася б схіліцца да апошняй хутчэй негатывнай, калі б...

Калі б не надзея. Сутнасць нават не ў тым, што яна намірае апошняя. А ў тым, што гэты агенчык зацаліла гая навіна, што ўпершыню "прагучала" на "Славянскім базары".

Імя яе – Міжнародны музычны дзіцячы конкурс 2003. І справа не ў выніках агляду – вядома, што Гран-пры атрымаў юны спявак з Румыніі Ноні, а 1-ай прэміяй былі ўзнагароджаны нашы зямлячкі Аляксандра Салавейчык (узроставая група ад 7 да 11 гадоў) і Себаст'ян Плявінскі (Польшча, узроставая група ад 12 да 15 гадоў). Справа ў тым, што дзеці, музыка і раласць у выніку, як правіла, і даюць тое, што называецца сапраўдным мастацтвам!

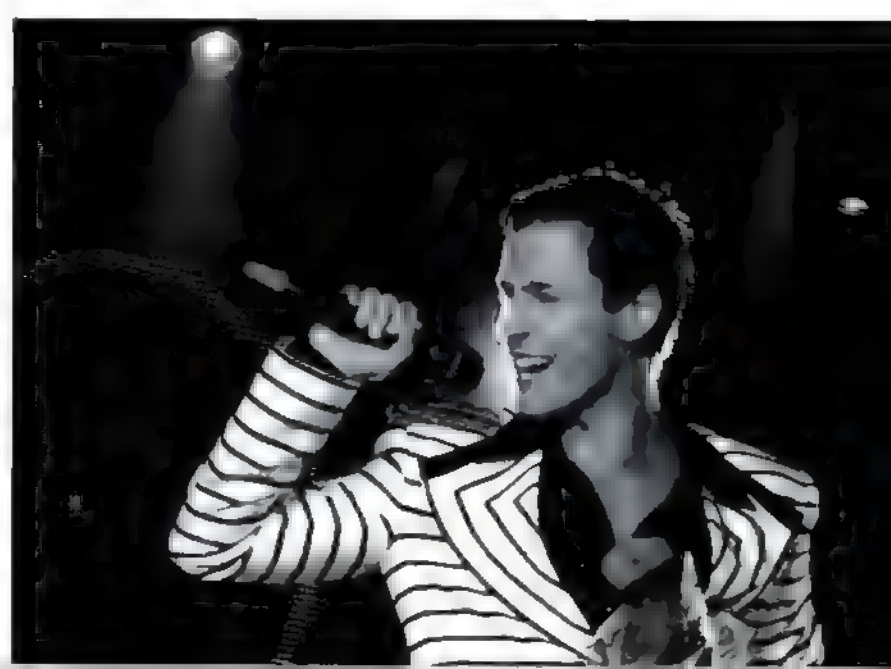
У гэтым можна было ўпэўніцца на гала-канцэрце дзіцячага конкурсу, дзе выступленні членаў журы, знакамітых майстроў музыкі і сневаў так арганічна данаўнялі дзіцячыя таласы.

І яшчэ адна навацыя, яшчэ адна зорачка падзеі – свята падзі ўпершыню з'явілася ў Віцебску, дзе Славянскае слова гучала ў беларускім, рускім, украінскім, македонскім вымаўленнях.

Вядома, што на-славянску (такія старажытныя традыцыі!) усё значнае, а тым больш мастацтва, пачынаецца са слова, з пісьменства.

І так хочацца верыць, што гэтыя нарасткі дапамогуць на будаваць на традыцыйным Славянскім форуме Вялікі Дом сапраўднага мастацтва, "вокны" якога будуць свяціць людзям шмат гадоў.

Вадзім САЛЕЕЎ.  
Фота Г.Жыкова





# «ПАЛАЦ», «ЮР'Е» І ІНШЫЯ

*Нататкі пра творчасць сучасных фолк-рок-гуртоў Беларусі*

Адной з састаўных частак мастацкай культуры народа з'яўляецца традыцыйная музыка. Яе існаванне мажым у двух кірунках — фальклорная традыцыя і сцэнічныя формы. Аднак на пачатку XXI стагоддзя фальклор ужо не мае ўмоў для натуральнага функцыянавання, таму менавіта сцэнічнае мастацтва дае традыцыйнай музычнай спадчыне другое жыццё, захоўваючы яе як частку культуры нацыі.

**Я**к падкрэслівае І.Зямцоўскі, "сцэнічны і бытавы фальклор... — дзве розныя сферы, два розныя выканаўчыя жанры, якія маюць самастойную эстэтычную сістэму, уласны тэндэнцыі развіцця і асабістае месца ў сучаснай культуры". Такім чынам, новая рэчаіснасць патрабуе і новага падыходу да народнай музыкі, тым больш што амаль уся сучасная музыка (рок, блюз, джаз, кантры і г.д.) мае вытокі ў традыцыйным народным мастацтве. Так, класічны рок як музычны стыль узнік ад старажытнай англійскай балады, а вытокі джазу — у блюзавых інтанацыях, рода-начальнікамі якіх з'яўляюцца старажытнаафрыканскія матывы. І ў сувязі з тым, што фактычна ўся сучасная музыка прадстаўляе сабой спалучэнне розных этнічных пачаткаў і новых да іх падыходаў, становіцца зразумелым, чаму вызначальнай рысай сучаснай беларускай эстраднай музыкі з'яўляецца менавіта этна-стыль.

Гадоў трыццаць таму нельга было і ўявіць, што ў нашай краіне з'явіцца вялікая колькасць калектываў, якія ў сваёй творчасці будуць так актыўна выкарыстоўваць музычную спадчыну нашых продкаў. І радуе найперш тое, што ўсе яны працуюць у самых разнастайных кірунках, у выпіку чаго кожны па-свойму пераасэнсоўвае традыцыйную музыку, а таксама далучае да яе вельмі шырокае кола слухачоў. Трансфармацыя музычнага фальклору ва ўмовах пісьмовай традыцыі адбываецца дзякуючы комплексу элементаў, з якіх на сцэне вядучымі з'яўляюцца не ўсе. Сярод іх трэба адзначыць музычную фактуру, сцэнічны рух, інструментарый, афармленне сцэны і касцюм. Па гэтай схеме і паспрабуем прааналізаваць творчасць некаторых сучасных эстрадных этна-калектываў Беларусі. Але перш за ўсё нельга не сказаць некалькі слоў пра ансамбль, які стаў першапачынальным гэтага кірунку.

Эстрадную плынь сцэнічнага фальклору яшчэ ў 1969 годзе распачаў вакальна-інструментальны ансамбль "Песняры" (раней зваўся "Лявонь"). Доўгі час ён актыўна працаваў у стылі фолк-рок. З самага пачатку сваёй творчасці заснавальнік гэтага калектыву У.Мулявін планавалі стварыць славянскі ансамбль, які ўвасобіў бы музычную спадчыну Беларусі, Расіі, Украіны і Польшчы. Але, улічваючы вялікі аб'ём матэрыялу і цяжкасць ў спалучэнні рэгіянальных асаблівасцяў традыцыйнай музыкі розных народаў, музыкант спыніўся толькі на беларускай песеннай спадчыне. Менавіта "Песняры" першымі пачалі спяваць беларускія народныя песні на роднай мове і ў сучасных аранжыроўках. За дзесяцігоддзі творчай дзейнасці калектыву стварыў шмат тэматычных праграм паводле беларускай традыцыйнай абрадавай музыкі. Аднак большасць твораў ансамбля, маючы блізкія да на-

родных крыніц карані, з'яўляюцца аўтарскімі і належаць яскраваму таленту У.Мулявіна. Калектыву актыўна выкарыстоўваў традыцыйныя музычныя інструменты. Так, сапраўднай экзотыкай для гледачоў стала даволі распаўсюджаная да рэвалюцыі і пасляхова забытая пасля яе колавая ліра (інструмент быў амаль што выкраслены са свядомасці цэлага пакалення). Такім чынам, менавіта гэты ансамбль першым пачаў трансфармаваць беларускі музычны фальклор ва ўмовах эстраднага мастацтва.

Фолк-рок-гурт "Палац" (лідэр — А.Хаменка) стаў калектывам, які пасля "Песняроў" прадолжыў гэты кірунак у сучасным эстрадным выканальніцтве Беларусі. Гурт быў створаны ў 1992 годзе выпускнікамі эстрадна-духавой кафедры Мінскага інстытута культуры і дэбютаваў на польскім фестывалі "Басовічча-92". За гады свайго існавання ансамбль з поспехам выступаў на шматлікіх міжнародных музычных фестывалях Беларусі, Расіі, Казахстана, Італіі, Германіі, Польшчы, Францыі, Літвы.

Сэнс, які ўдзельнікі ансамбля ўкладваюць у назву, гэта тое, што пасля сябе пакідае нашчадкам чалавек. Мастацкі вобраз калектыву запазычыў у беларускага народнага тэатра "батлейка" і традыцыйных абрадаў. Ансамбль выконвае беларускія народныя песні ў сучасных аранжыроўках, сродках і прыёмах выканання. Асновай працы фолк-рок-гурта з'яўляецца матэрыял, які быў зафіксаваны музыкантамі падчас уласных экспедыцый пераважна па палескаму рэгіёну. Акрамя гэтага, ансамбль выкарыстоўвае музычны матэрыял зборнікаў традыцыйных песень і прыватных калекцый Рэпертуарскага абрадавага (каляндарны, сямейны) і пазаабрадавага лірычны фальклор, а таксама аўтарскія творы, якія па стылістыцы вельмі блізкія да традыцыйнай народнай музыкі.

За ўвесь перыяд сваёй творчасці музыканты падрыхтавалі і выдалі шэраг сольных альбомаў: у 1995 годзе — "Палац"<sup>1</sup>, у 1997 годзе — "Дарожка"<sup>2</sup>, у 1999 годзе — "Лепшае"<sup>3</sup>, у 2001 годзе — "Танчыцы «Палац»"<sup>4</sup>, у 2002 годзе — "Чужыя дзеўкі"<sup>5</sup>, а ў 2003 годзе — "Палац сьвяточны"<sup>6</sup>. Аранжыроўкі звычайна выконваюцца ўсім складам гурта і абавязкова без нот, што адпавядае самой сутнасці рок-музыкі. Аднак ёсць і іншыя прыклады. Так, у альбоме "Дарожка" можна сустрэць аранжыроўкі Ю.Выдронка ("Казачэнька") і А.Хаменкі ("Ночы", "Венер"). Зыходзячы з патрэб слухача, музыканты ўключаюць у свае новыя праекты кампазіцыі з папярэдніх альбомаў. З гадамі аранжыроўкі змяняюцца, але часцей за ўсё слухач хоча чуць іх у першапачатковым варыянце, і таму кампазіцыі падаюцца ў нязменным выглядзе. Напрыклад, альбом "Палац сьвяточны" уключае самыя папулярныя і яскравыя кампазіцыі з "Чужых дзевак" ("А ў заенкі...", "А ці



- 1 «Крыв»
- 2 3 5 Фолк-рок гурт «Палац»
- 4 Салістка «Крыв» В.Круглова
- 6 «Юр'е»



Земцовский И.И.  
От народной песни  
к народному хору.  
Игра слов или  
проблема? //  
Фольклор и  
фольклоризм.  
Вып. II  
Традиционный  
фольклор и  
современный  
народный хор и  
ансамбли: Сб. науч.  
тр. - А. 1989.  
С. 13-4  
«Палац». Група  
«Палац», МС,  
«Vigma», 1995.  
1 «Дарожка»  
Група «Палац», МС,  
«BelSonic», 1997  
Запіс студыі «Skat  
Records»  
1 «Лендае The  
Best», Група  
«Палац» CD (p)  
2000, «Ковчег»  
1 «Танчыць  
«Палац» Група  
«Палац» і DJ Ray  
Хвісевич. CD (p)  
2001 «Bulba  
Records» CD BR  
007  
1 «Чужыя дзеўкі»  
Гурт «Палац» CD  
007 (p) 2002 Arist  
Music  
1 «Палац,  
святочны» Гурт  
«Палац». CD. (p)  
2003 Arist Music  
1 «Мухавец. Дз.  
Танчыць «Палац»  
Група «Палац» і DJ  
Ray Хвісевич. CD  
(p) 2001./  
Дз. Мухавец.  
Мастацтва 2001  
№ 12. С. 48.  
1 Сыров В.Н.  
Сцягавыя  
метаморфозы рока,  
или Путь к  
«третьей» музыке  
Дисс. ... а-ра  
искусствоведения  
17.00.02. Н  
Новгород. 1997  
С. 64  
1 «http://www.  
kumink.by/nap/  
ml.htm  
Песнякев ч.Т.  
Слава нашай  
«Тройшы» аляць  
да Беларусі? // АГМ  
1998. 21 жн. С. 11

дома ...", "Чужыя дзеўкі" і інш.), "Дарожкі" ("Борам", "Вецер", "Яварок"), "Танчыць "Палац"" ("Ночы"). Некаторыя прыёмы аранжыровак ужо сталі візітнай карткай ансамбля і беспамылкова пазнаюцца слухачом з першых хвілін гучання кампазіцый. Гэта, перш за ўсё, трактоўкі партый акардэона, электрагітары і трубы, якія адразу ствараюць у слухача своеасаблівы вобраз і настрой. У асобных выпадках яны здаюцца нам надзвычай выразнымі. Напрыклад, solo трубы ў джазавых рытмах кампазіцыі "Васілейка" ці моцнае, энергічнае і насычанае solo электрагітары ў творы "Дзеўка-сямилетка".

Калектыў мае свае ўласныя падыходы да працы з музычным матэрыялам. Гурт не толькі аранжыруе беларускія народныя песні, але і стварае на іх аснове аўтарскія творы ("Казачэнька", "Вецер"). Калі музыканты значна перапрацуюць першакрыніцу, то яны пазначаюць свае кампазіцыі словамі "наводзе народнай песні" ("Ночы", "Дарожка"). У творчасці гурта ёсць прыклад вельмі вынаходлівага і цікавага спалучэння беларускай народнай песні "Я скакала, я плясала" і кампазіцыі на словы і музыку Д.Уілкокса "Freeze to me mama". У гэтай аранжыроўцы досыць арыгінальна і разам з тым нечакапа гучаць побач беларуская і англійская мовы.

Музыканты шмат эксперыментуюць і шукаюць усё новыя і новыя музычныя вырашэнні сваіх твораў. Так, альбом "Танчыць «Палац»" – гэта рэміксы найболей папулярных твораў з рэпертуару гурта, якія сталі вынікам сумеснай працы ўдзельнікаў калектыву і ды-джэя Рэя Хвісевича. Яны маюць ярка акрэсленую дыскатэчную стылістыку. Як адзначае музычны крытык Д.Мухавец, "многа вядомых з рэпертуару "Палац" песні слухачу не проста як новыя, а як творы, якія набылі новы змест". Рытуальны гэты праект, музыканты нават перапрацавалі ў кампазіцыях некаторыя партыі, каб як мага паўней адлюстраваць абранай стылістыцы. Больш таго, альбом мае бонус-трэк з аўтэнтычнымі музычнымі сэмпламі, якія могуць стаць для іншых выканаўцаў матэрыялам стварэння кампазіцый у самых розных стылістычных кірунках. Такі сумесны праект атрымаў добры вынік яшчэ і таму, што амаль усе творы гурта маюць выразную танцавальную рытміку.

Ступень умяшання ў першакрыніцу звычайна залежыць ад таго, якая перад фолк-рок-гуртом стаіць мэта. Аднак фанетыка, рытміка і мелодыка ў аранжыроўках вельмі блізкія да арыгінала. Музыканты ўвесь час імкнуцца зразумець сістэму музычнага мыслення, якая была характэрна для беларускай народнай песні, і таму вельмі скрупулёзна ставяцца да музычнага матэрыялу.

У ансамбля ёсць свая канцэпцыя трактоўкі інструментальнага складу аранжыровак. Так, на самым пачатку творчасці "Палац" досыць актыўна выкарыстоўваў сэмплерныя тэхналогіі, але з цягам часу часткова адмовіўся ад іх і цяпер значна большую ўвагу надае працы з жывым гукам у фолк-рокавым складзе. Камп'ютэрныя запісы асобных партый робяцца ў мінімальным, неабходным аб'ёме. Інструментарый ансамбля складаецца з беларускіх аўтэнтычных дудкі, жалейкі, сурмы, акарыны, парныя дудкі, дуда, колавая ліра, шархунты, а таксама саксафон, кларнет, труба, акустычныя электра- і бас-гітары, кнопачны акардэон, акадэмічныя цымбалы і сучасныя эстрадныя перкусіі. Музыканты ўвесь час імкнуцца шукаць новыя інструментальныя фарбы і іх спалучэнні.

Так, кампазіцыя "Ой. Купала" з'яўляецца прыкладам творчага супрацоўніцтва фолк-рок-гурта і ансамбля БДУ культуры "Гуды" (мастацкі кіраўнік У.Гром). У аранжыроўцы вельмі ўдала выкарыстаны шэраг старадаўніх беларускіх духавых інструментаў. На пачатку твора на фоне энергічнага пульсу ўдарных і бас-гітарыста ўступаюць сурмы (беларускія традыцыйныя драўляныя трубы). Потым вобраз святочнага, таямнічага летняга лесу стварае трыо акарыны.

Калектыў па-свойму вырашае пытанне афармлення сцэны. Цікавым, на наш погляд, было выкарыстанне "Палацам" у канцэртных праграмах у якасці фону дакументальных відэастужак аб традыцыйных музычных выканаўцах. А калі ў музыкантаў ёсць такая магчымасць, то сцэна стылізуецца, напрыклад, пад вясковую хату.

Падчас канцэртных выступленняў лідэр-вакаліст А.Хаменка, які пераважна і вядзе ўсе выступленні, шмат гутарыць з залай, а таксама тлумачыць амаль усе кампазіцыі праграм і расказвае гісторыі стварэння тых ці іншых твораў. Гэты сінкрэтызм характэрны як для року, так і для традыцыйнага музычнага выканальніцтва (адразу атчуваюцца аналогіі з функцыямі народнага музыканта, скамароха і сучаснага рок-выканаўцы). Як адну з вызначальных рыс ансамбля можна вылучыць і імкненне ўключаць у сумесную калектыўную творчасць усю слухачскую залу, што адпавядае самой сутнасці року і таксама аб'ядноўвае яго з фальклорам. Як адзначае даследчык В.Сыроў, "адна з характэрных асаблівасцяў року – гэта першапачатковы сінкрэтызм выразных сродкаў, неаддзяльнасць музычнага і паэтычнага, вакальнага і інструментальнага, кампазітарскага і выканальніцкага (слухачкага і выканальніцкага – А.Г.)... Сінкрэтызм рок-музыкі выдзяляе ў ёй фальклорныя карані і аднае яе са старажытнай бардаўскай песняй".

Досыць грунтоўны падыход ансамбля і да сцэнічных касцюмаў. Так, "Палац" за час свайго існавання меў іх некалькі варыянтаў. Да кожнага музыканты ставіліся досыць грунтоўна: цікавіліся асаблівасцямі беларускага касцюма, самі шукалі яго стылізаваны варыянт. Калі прааналізаваць іх сённяшні сцэнічны выгляд, то кожны з элементаў мае паўную сэнсавую нагрузку. Так, у сваіх майках музыканты бачаць правобраз чорнага адзення, якое было характэрна для беларускага шляхецтва ў XIX стагоддзі. Белыя ж элементы сімвалізуюць мадэрн. На сцэнічных касцюмах "Палац" можна ўбачыць таксама стылізаваныя фігуркі ваўкоў.

Рок-гурт шмат шукаў варыянт галаўнога ўбору. Па сённяшні дзень шэраг калектываў падыходзіць да гэтага пытання шаблонна, выкарыстоўваючы салямяныя капелюшы. А ўсё пачалося з таго, што мастацкі кіраўнік "Крупіцкіх музыкаў", У.Гром, шукаючы сцэнічны імідж, яшчэ на самым пачатку творчасці ўвёў гэты элемент у аблічча свайго калектыву. У хуткім часе гэтую дэталь касцюма сталі запазываць і іншыя ансамблі. Тая самая сітуацыя склалася і з салямянымі вянкамі. Ансамбль не пайшоў такім шляхам. Музыканты знайшлі этнаграфічныя апісанні канапляных капелюшоў і зрабілі па іх падабенству свой сцэнічны варыянт. Як гаворыць лідэр рок-гурта А.Хаменка, сэнсавую нагрузку ў ім нясе і сам чорны колер, які быў характэрны для адзення толькі заможных людзей. Такім чынам, ансамбль доўга працаваў над кож

най дэталью і вобразам сцэнічнага касцюма наогул, а толькі потым звярнуўся да спецыялістаў. Цікавым з'яўляецца і той факт, што музыканты прымалі непасрэдны ўдзел і ў вырабе касцюмаў (мэнавіта ў ткацтве).

Аналізуючы творчасць гэтага калектыву, нельга не адзначыць, што з моманту стварэння ансамбля істотна змяніўся яго склад. Аднак на сённяшні дзень на тым жа высокім узроўні застаюцца грунтоўнасць і прафесійнасць у рабоце з традыцыйнай музычнай спадчынай, бездакорны густ, а таксама выдатнае пачуццё стылю і высокае выканаўчае майстэрства.

З цягам часу творчы патэнцыял ансамбля так узрос, што былі створаны два "даччыныя" гурты – "Крыві" і "Юр'е". Гэтыя новыя праекты студыі пачалі развіваць сучасныя падыходы і прынцыпы асэнсавання і інтэрпрэтацыі беларускага музычнага фальклору, якія

*Ступень умяшання ў першакрыніцу звычайна залежыць ад таго, якая перад фолк-рок-гуртам стаіць мэта. Аднак фанетыка, рытміка і мелодыка ў аранжыроўках вельмі блізкія да арыгінала.*

былі характэрны для фолк-рок-гурта "Палац" з самага яго заставання.

Этна-рок-шоу – кірунак, у якім працуе "Юр'е" (лідэр Ю.Выдронак). Як адзначаюць удзельнікі калектыву, гэта ёсць сплаў самых розных сучасных музычных стыляў (андэграўнд, рок, джангл, брыт-ноп, бройк-біт, ф'южн і інш.) у спалучэнні са старадаўнімі культурамі розных народаў. Шоу, якое прапануе ансамбль, – гэта бяскошчый пошук сцэнічнага ўвасаблення беларускага фальклору, пачынаючы ад музыкі, харэаграфіі і да сцэнічных касцюмаў. Калектыў мае ўнікальны музычны першакрыніцы і спосабы іх апрацоўкі. Свае кампазіцыі "Юр'е" стварае на аснове экспедыцыйных запісаў, якія былі зроблены ў розных рэгіёнах Беларусі. Як лічаць музыканты, "унікальнасць гэтага музычнага матэрыялу заключаецца ў тым, што асобныя меладычныя лініі і вакальная манера налічваюць тысячагоддзі і вядуць сваю гісторыю ад перасяленняў са старажытных Гімалаяў. Пра гэта сведчаць некаторыя абрады, звязаныя з культу гор, а таксама арнаменты ў народных беларускіх касцюмах..."<sup>10</sup>

Ансамбль выкарыстоўвае шэраг старадаўніх беларускіх музычных інструментаў, а побач з імі і шматлікія экзатычныя інструменты – сітар (індыйскі традыцыйны музычны інструмент), розныя этнічныя перкусіі. Аранжыроўкі гурта ўключаюць электра- і бас-гітары, сучасныя эстрадныя ўдарныя інструменты, сінтэзатар, камп'ютэрныя асобныя інструменты, а таксама спеэфекты і элементы тэхна. А сцэнічныя галаўныя ўборы, якія "Юр'е" выкарыстоўвае падчас сваіх выступленняў, з'яўляюцца стылізацыяй старадаўніх беларускіх намітак (канструкцыя іх па сённяшні дзень не ўдакладнена). Яны разам з іншымі сродкамі трансфармацыі фальклору з'яўляюцца ўвасабленнем творчай канцэпцыі гэтага калектыву.

Гурт "Крыві" вызначыў сваю стылістыку як арт-мадэрн-фолк (сінтэз старажытнай традыцыі гарлавых спеваў, сучаснага саунда з элементамі імправізацыі і авангарда). Калектыў шмат эксперыментуе ў кірунку World music (у пер. з англ. – сусветная музыка). Гэта прасочваецца як у смелай трансфармацыі традыцыйнай музыкі,



такі ў інтэрнацыянальным складзе ансамбля. У некаторых праектах прымалі ўдзел музыканты з розных краін свету – беларусы, палякі, немцы, армяні і нават курды.

Гурт індывідуальна падыходзіць да трактоўкі інструментальнага складу сваіх кампазіцый. Музыканты імкнуцца мінімальна выкарыстоўваць камп'ютэрныя тэхналогіі, таму што гэта, на іх погляд, вельмі абмяжоўвае імправізацыю падчас выканання. Праводзяцца эксперыменты з рознымі спалучэннямі вакалу і асобных інструментаў (голас – кларнет, голас – акарына).

"Крыві" шмат працуе і над стылістыкай аранжыровак. У праграмах можна сустрэць творы ў 6-7 розных стылявых кірунках. Так, кампазіцыя "Агу, вясна!" зроблена гуртом у стылях тэхна, рок і фолк.

Такім чынам, нават беглы аналіз творчасці сучасных этна-калектываў Беларусі дае магчымасць зрабіць выснову, што гурты індывідуальна падыходзяць да пытання інтэрпрэтацыі беларускага музычнага фальклору ва ўмовах п'сэмавай традыцыі. Ансамблі працуюць у самых разнастайных стылявых кірунках, маюць свой рэпертуар, інструментарый, сцэнічны імідж, у выпіку чаго кожны па-свойму пераасэнсоўвае традыцыйную музыку, а таксама далучае да яе шырокае кола слухачоў.

Больш таго, фолк-рок-гурты робяць вельмі значную для беларускага мастацтва справу. Па-першае, дзякуючы ім наша музычная спадчына прызнана за мяжой як сусветнае мастацтва. Дарэчы, кірунак фолк-рок атрымаў найбольшае развіццё мэнавіта ў Беларусі. Наша краіна ў гэтым сэнсе мае лідзіруючае становішча побач з Расіяй, Украінай, Польшчай, Літвой. Па-другое, творчасць ансамбляў павялічвае цікавасць да айчынай музычнай спадчыны беларускіх слухачоў, сярод якіх вялікую колькасць складае моладзь. Як падкрэслівае Т.Песнякевіч, такія калектывы далучаюць "да музычнай даўніны новыя пакаленні слухачоў, імкнучыся "размаўляць" з імі на мове, зразумелай маладым, і, разам з тым, далікатна і наважна развіваюць старыя традыцыі"<sup>11</sup> А па-трэцяе, мэнавіта гэтая музыка можа стаць адным са сродкаў фарміравання добрага музычнага густу і багатага слухачкага вопыту падростаючага пакалення

Алесь ГУРЧАНКА.



## ВЕЧНЫ РУХ

## Кафедры хараграфіі Беларускага ўніверсітэта культуры – 25 гадоў

*Такую эмацыянальную шчодрасць, такі імпульс, такое жаданне падзяліцца з гледачом сваёй радасцю, прадэманстраваць сваё ўмельства і майстэрства не так часта сустракаеш нават у прафесійных, вопытных, спрактыкаваных артыстаў. Здарэецца, што на вяршыні прафесіяналізму, дзе ўсё загадка вядома, дзе ўсё выверана, павявае не душка ўтульным, халаднаватым ветрыкам...*

Пра што я расказваю? Пра святочны канцэрт, прысвечаны 25-годдзю кафедры хараграфіі Беларускага ўніверсітэта культуры, які адбыўся ў Мінскім Палацы культуры чыгуначнікаў. Пагадзіцеся, тры гадзіны (без перапынкі!) суцэльнай глядацкай радасці, суцэльнага глядацкага шчасця каштуюць наўрад дарага і надаруюцца не так часта, каб абысціся ў даным выпадку кароткай патамкай. Зала Палаца была не тое што запоўнена, а дазвання перапоўнена. Стаялі ў праходах, сядзелі на прыступках шчыра кажучы, я даўно такога ў Мінску не бачыла. Хіба што на канцэртах заездных зорак сусветнай велічыні...

Апладзіравалі горада, шчодрата, крычалі "брава!" і "біс!", тупалі ад радасці нагамі, світалі... І гэта не дзіўна! Магутная плынь эмоцый пералівалася праз рамну ў глядацкую залу. Плынь радасці, гарэзнасці, захаплення жыццём, музыкой, танцам.

Думаю, аншлагавасць канцэрта мела мноства прычын. Па-першае, глядаць ведаў, што яго чакае сапраўднае відовішча, вартае таго, каб адкласці ўсе свае справы і такі канцэрт не прапусціць. Па-другое, энергетыка танца (народнага, балетнага, эстраднага, сучаснага – а ўсе гэтыя пакірункі былі прадстаўлены ў канцэрте), у якой паяднана энергетыка і музыкі, і руху, і малалодна, пластычнага, спрактыкаванага цела, акізаецца надзвычай палатрабаванай сучасным гараджанінам, які, на жаль, амаль ніколі не адарваўся ад родных карацей, ад вытокаў сваёй нацыянальнай культуры. І таму такі танец, які захоўвае ў сабе знакавую сістэму народнай творчасці, яе магутную, спаконвечную сілу, – заўсёды надзвычай прывабнае і эстэтычнае відовішча. Па-трэцяе, сталічнаму, амаль двухмільённаму гораду, на маю думку, проста катастрофічна не хапае яркіх і новых хараграфічных уражанняў. Але пра гэта крыху пазней...

Канцэрт быў пабудаваны такім чынам, што ў першым аддзяленні гледачы змаглі пабачыць творчыя работы ў настаноўцы (і выкананні) цяперашніх студэнтаў кафедры хараграфіі, пераважна чацвёртага і пятага курсаў, нядаўніх выпускнікоў, а таксама выкладчыкаў – С.Путкоўскай, Л. і А.Яфрэмавых, Н.Лаўрухінай, І.Канавалячкі і інш. Прываблівалі і разнастайнасць музычных крыніц, якія нагнілі хараграфію (а тут былі музыка з рэпертуару групы "Юр'е" і ансамбля "Круціцкія музыкі", творы з рэпертуару аркестра народнай музыкі балгарскага радыё і ансамбля тайландскага радыё). Прываблівалі і багацце тэм, і незвычайная фантазія настаноўчыкаў.

Сярод работ студэнтаў цяжка вылучыць мініяцюры асабліва яркія, бо ўсе яны падаліся адметнымі. У народных нумарах падабаліся мошны жыццесцвярдаль-

ны настрой, гарэзнасць і прыхаваны (а здаралася, і відэачны) гумар, вынаходлівасць, умение пераасэнсавання дабыткі традыцыйнай хараграфіі. Цікава быў прадстаўлены студэнт-завочнік БДУ культуры гродзенскі хараграф Дзмітрый Куракулаў, кіраўнік гродзенскага калектыву "Тад" (яго работы неаднойчы адзначаліся лаўрэатам на міжнародных фестывалях сучаснай хараграфіі ў Вільні).

Што да выкладчыкаў, дык стыльнасцю і пластычнай экспрэсіяй ваблі танцавалі мініяцюры, пастаўленыя Людмілай і Аляксандрам Яфрэмавымі, якія ўжо шмат гадоў працуюць у рэчыніцы эстраднага танца і ўзначальваюць адпаведную творчую майстэрню. Вельмі прадстаўніча выглядала як настаноўчык загадчык кафедры Святлана Гуткоўская – і ва ўласных нумарах, пазначаных настрыней і напружанасцю пластычнай думкі ("Вяселле: эскіза абраду"), і ў нумарах, пастаўленых студэнтамі пад яе кіраўніцтвам. Прычым цікава, што сярод апошніх былі і балетныя танцы, і сучасная хараграфія.

Другое аддзяленне было аддзелена прадстаўнікам, так бы мовіць, "даччыных" фірмаў – гэта значыць тым надзвычай яркім і разнастайным хараграфічным калектывам, чые кіраўнікі ў свой час скончылі БДУ культуры (навага да колішніх выпускнікоў выяўлялася падчас канцэрта нават у тым, што публіч а кожным прозвішчам быў пазначаны год заканчэння ВДУ). Нават цяжка сказаць, якая з дзюх дзюх канцэрта атрымалася больш выразнай, дынамічнай, экспрэсіянай. Характэрна, што сярод калектываў, якімі кіруюць былыя выпускнікі кафедры, шмат ансамбляў, адзначаных лаўрэатам шматлікіх рэспубліканскіх і міжнародных фестываляў, конкурсаў; уладальнікаў Гран-пры самых прэстыжных творчых спаборніцтваў. (І, магчыма, гэта лепшае сведчанне надзвычайнай плённасці працы ўсяго калектыву выкладчыкаў кафедры, чые выпускнікі аказаліся здольнымі ўвасобіць на практыцы і творча ўзбагаціць атрыманыя веды, навыкі, ўмельства. І тым самым развіваць далей традыцыі народнага, народнага-сцэнічнага, эстраднага танцаў.)

Тут дарэчы згадаць і народны ансамбль танца "Белая Русь" (кіраўнік Анатоль Карповіч, Рэспубліканскі цэнтр мастацкай творчасці навучэнскай моладзі "Юнацтва"), узорны ансамбль "Чабарок" (кіраўнік Наталля Дзягель) і ўзорны ансамбль эстраднага танца "Антэра" (кіраўнік Сяргей Манзалеўскі; абодва калектывы з Мінскага Палаца дзяцей і моладзі), узорны ансамбль танца "Вяселюшка" (мастацкі кіраўнік Ірына і Станіслаў Дарохіны, Мінская хараграфічная школа). Шмат ганаровых званняў і ва ўзорнага ансамбля

"Раніца" школы мастацтваў № 2 Барысава, народнага ансамбля танца "Пінская шляхта" Пінскага вучылішча мастацтваў (кіраўнік Валерый Жыльцоў), у майстэрні абрадавай творчасці "Спас" (кіраўнік В.Гарэлава, Мінскі дзяржаўны каледж мастацтваў), якія таксама вельмі цікава і ярка паказаліся публіцы.

Своеасаблівай эмацыянальнай кульмінацыяй другога аддзялення канцэрта сталіся нумары "Балаганчык" (пастапоўка Ірыны Стамінскай) у выкананні ўзорнага ансамбля "Вяселюшка" з Оршы, калі зала літаральна стагнала ад захаплення; нумар "Кармэн" (у выкананні членаў зборнай каманды РБ па спартыўных танцах на інвалідных калясках Г.Жукавай і А.Гарчакова), а таксама мініяцюра "Двое" (пастапоўка Л.Яфрэмавай) у выкананні выкладчыкаў БДУ культуры Н.Карчэўскай і М.Камінскага. З нагоды апошняга нумара міжволі нараджалася думка: калі на кафедры працуюць ТАКІЯ выкладчыкі, дык няма чаго здзіўляцца ТАКІМ студэнтам!

\*\*\*

Але надзвычай яркі канцэрт, які адбыўся з нагоды юбілею, цікавы не толькі канкрэтнымі, няхай сабе незвычайнымі, уражаннямі, але і тымі думкамі, якія гэтыя ўражання здольныя абудзіць.

Думка першая: чаму б такія канцэрты не праводзіць часцей, а не толькі з нагоды юбілеяў, якія здарваюцца, на жаль, не так часта? Чаму б такі канцэрт не наўтарыць, напрыклад, у Палацы Рэспублікі? Каб яго меў магчымасць наведаць самы розны глядач, каб рэклама прайшла ва ўсіх рэспубліканскіх СМІ, а над перспектам віселі рэкламныя "расцяжкі"?.. Сваімі дасягненнямі трэба ганарыцца!

Наступная думка: чаму кафедра хараграфіі БДУ культуры, калектыву яе выкладчыкаў і студэнтаў не можа зрабіцца той асновай, тым грунтам, на якім праз нейкі час будзе стварацца Тэатр сучаснага танца, які можа аб'яднаць і эстрадны, і народны, і сучасна-аўтарскі кірункі? Такі тэатр, своеасаблівая лабараторыя, палігон для эксперыментаў тых хараграфікаў, якія шмат працуюць, шмат шукаюць, але толькі зрэдку, падчас фестываляў і конкурсаў, могуць паказаць шырокаму глядачу сваю работу (а таму досыць часта адчуваюць сябе не вельмі ўтульна і запатрабавана, вельмі неабходны і гораду Мінску, і ўсёй Беларусі).

І апошняя думка, таксама важная. Сталіцы суверэннай краіны, амаль двухмільённаму Мінску відавочна не хапае ўласнага міжнароднага хараграфічнага фестываля. У Віцебску праводзіцца Міжнародны фестываль сучаснай хараграфіі, якому ўжо больш за пятнаццаць гадоў і які збірае з усяго свету аматараў менавіта мадэрнай хараграфіі. У Гомелі ладзіцца "Сожскі карагод" – фестываль, на які прыязджаюць калектывы пераважна народнага кірунку. Сталіца, значыць, горшая?..



*Танец, які захоўвае ў сабе знакавую сістэму народнай творчасці, яе магутную, спаконвечную сілу, – заўсёды надзвычай прывабнае і эстэтычнае відовішча.*

Пяць гадоў у Мінску існаваў міжнародны фестываль "Я люблю балет", арганізатарамі якога выступалі Беларускае хараграфічнае каледж і Нацыянальны акадэмічны тэатр балета. Вельмі шкада, але цяпер такога фестываля няма. Наўрад ці варта рабіць будучы форум выключна балетным, хоць вопыт правядзення фестываля "Я люблю балет" сведчыць, што на ўсіх канцэртах, спектаклях, паказах залы былі перапоўненыя. У праграме будучага фестываля можна паяднана і народны танец, і эстрадны, і новыя работы беларускіх хараграфікаў, вытрыманыя ў самых розных стылях.

Думасца, што хараграфічны фестываль, які праводзіўся ў Мінску, – жыццёва неабходная з'ява. Існуе шмат танцавальных калектываў, якія працуюць у невялікіх гарадах, у раённых цэнтрах пры Палацах і Домах культуры, у школах мастацтваў. Кіруюць імі сапраўдныя энтузіясты.

І калектывы – дзіцячыя і дарослыя – з радасцю паказалі б свае новыя праграмы сталічнаму глядачу (гэта было б дадатковым стымулам для далейшага развіцця), і глядач убачыў бы шмат прыгожага, цікавага, вартага захаплення. А ў сталіцы хапае прэстыжных пляцовак – канцэртных, тэатральных, якія б з радасцю запоўнілі глядач.

...Думаю, старажытныя рымляне не памыляліся, калі патрабавалі "хлеб" і "відовішчаў". Хлеб – ежа, але яшчэ і ўвасабленне матэрыяльнага пачатку, без якога немагчыма жыццядзейнасць чалавека. А "відовішча" – духоўная спажыва, увасабленне духоўнага пачатку, без якога таксама немагчымае жыццё. Хараграфічнае мастацтва перакрывае ў гэтым, як нікае інае.

Таццяна МУШЫНСКАЯ.



# ГАРМОНІЯ СІМВАЛАЎ У БЕЛАРУСКІМ БАРОКА

*Кожная са стылявых эпох выпрацоўвае і сцвярджае на практыцы адпаведную мастацкую мову. У гэтым залог яе адметнасці, але і няўмольная прычына сыходу.*

**Б**еларускае барока, якое ўзнікла на мяжы XVII і XVIII стагоддзяў, праіснавала больш за дзвесце гадоў. Ніводнаму мастацкаму стылю ў нашай нацыянальнай культуры не пашчасціла панавать так доўга. Гэты час быў напоўнены пошукам мастацкіх прыёмаў, якія б пераканальна ўвасаблялі свет уяўленняў чалавека, яго пачуццў. І, можна прызнаць без сумненняў, асноўнымі з іх былі тыя, што грунтаваліся на пераносах сэнсавых значэнняў. Глыбіня такіх пераносаў добра відаць на прыкладзе сімвалаў. Іх прынцыпы былі ўпершыню выкладзены ў творах арэапагітыкаў. Створаныя ў другой палове V ст. і прыпісаны Дыянісію Арэапагіту, яны ўтрымлівалі дуалістычнае тлумачэнне сэнсу сімвала: з аднаго боку, ён трактаваўся як недасканалы ў дачыненні да свайго трансцэндэнтнага архетыпу, адасоблены ад яго, як зямны свет ад свету боскага. З другога боку, сімвал саўдзельнічае ў прыродзе свайго вобраза, бо згодна з хрысціянскай традыцыяй ніжэйшае паходзіць ад вышэйшага. Далейшая распрацоўка сістэмы і зместу сімвалаў, прынцыпаў сімвалічнасці адбылася ў эпоху Сярэднявечча і ў сваім завершаным для гэтай стылявой сістэмы варыянце сцвердзілася ў мастацкім вырашэнні гатычнага храма, дзе кожны элемент – ад архітэктурных форм да выяўленчых скульптурных, вітражных кампазіцый – меў у той ці іншай меры сімвалічны кантэкст.

Нааяўнасць сімвалаў – з'ява амаль пастаянная ў гістарычным развіцці культуры. Тым не менш можна заўважыць асобныя перыяды, калі сімвал пачынае дамінаваць сярод іншых мастацкіх форм і прыёмаў у пабудове твора. Адзін з іх – эпоха якраз Сярэднявечча. Еўрапейская мастацкая традыцыя выпрацоўвае тады стаўленне да сімвала як да пачуццёвага ўвасаблення нябачнай, таемнай, усёмагутнай існасці Бога. Можна прызнаць, што менавіта сярэдневяковая сістэма сімвалаў, змененая ў межах дыдактычнага алегарызму Рэнесанса, увайшла ў культуру барока, у тым ліку беларускага.

У стылістыцы беларускага барока выразна адчуваецца стыхія алегарычнасці, сімвалічнасці, невычарпальная вобразная шматзначнасць. Сімвалы ўяўлялі сабой своеасаблівыя мадэлі са сваімі магчымасцямі інтэрпрэтацыі. Яны былі разлічаны на актыўнае разумовае і эмацыйнае ўспрыманне. Пры гэтым іх сувязь з выказаным магла быць апасродкаванай, пабудаванай на суб'ектыўных адчуваннях аўтара і заснаванай на нормах і канонах, што склаліся ў адпаведных канфесійных і свецкіх варыянтах мастацтва.

Іншасказальная традыцыя, якая дамінавала ў беларускіх барочных пластычна-выяўленчых мастацтвах, дазваляла выстройваць адносіны асобы да духоўных каштоўнасцяў максімальна глыбока і багата. Па сутнасці, яна вызначала межы мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці, надаючы аб'екту выяўлення належную ўпарадкаванасць і зладжанасць. Праз сімвалы, праз лагічна пабудаваныя сэнсавыя коды асоба набліжалася да магчыма адэкватнага спасціжэння мастацтвам ірацыянальнага, да выказвання неспазнавальнага праз пошук падабенстваў у рэальным. Аднак і сам факт стварэння мастацкай рэальнасці напэўняўся асаблівым значэннем.

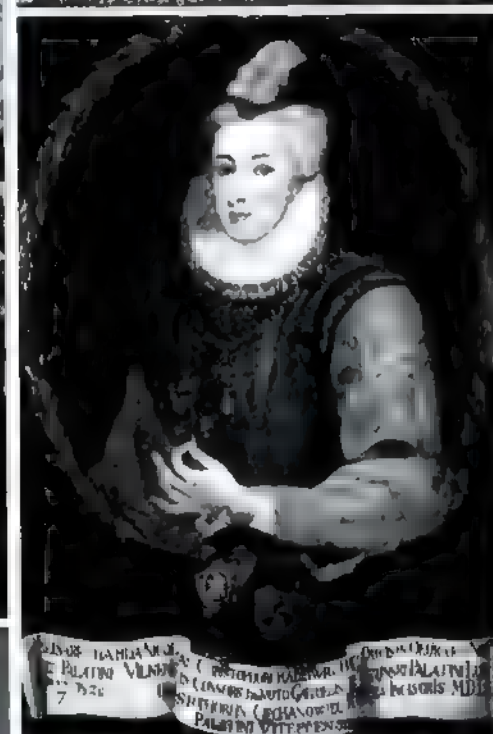
Шырокае ўжыванне сімвалаў у мастацтве Беларусі XVII–XVIII стст. залежала ад сацыяльнага становішча аўтара і рэцыпіента і вагалася адпаведна глыбіні пераносных сэнсавых значэнняў аб'екта. Можна ўявіць, што яны па-рознаму ўспрымаліся прадстаўнікамі магнатэрыі, сярэдняй і дробнай шляхтай, царкоўнымі іерархамі і клірам, мяшчанамі, гарадскім плебсам, сялянамі. Сімвал і сімвалічнасць выяўленага былі фактычна замацаваны ў новых грамадскіх умовах перыяду барока кананічнымі патрабаваннямі.

Выкарыстанне сімвалаў мела сваю лагічную аснову, ствараючы магчымасць параўнанняў. Праз іх, праз падабенства вызначаліся і супярэчнасці, і ўзаемасувязі прадметаў і з'яў рэчаіснасці. Барочны мастак шукаў і ўстанаўліваў аналогіі паміж матэрыяльным і ідэальным, уводзячы ў мастацкія творы розную колькасць форм, выяў прадметаў, істот. Жывёльных, птушын і раслінны свет, шэраг галін ведаў, такіх як філасофія, гісторыя, матэматыка, астраномія, мінералогія, давалі майстру амаль бясконцую магчымасць абіраць залежна ад віду мастацтва, жанру, прызначанасці твора той ці іншы спектр сімвалічных знакаў, выбудоўваць іх спалучэнні.

Лагічным выглядае пытанне пра ступень адпаведнасці сімвала азначанаму. Параметры пачуццёвага ўспрымання знакава-сімвалічных спалучэнняў працываюцца толькі ў супастаўленнях. Такім чынам, за імі стаяць не ізаляваныя сутнасці, а рэчы або ўласцівасці рэчаў, паняцці ў вызначаных і дакладна пазнавальных функцыянальных адносінах да іншых рэчаў або ўласцівасцяў.

Аналіз наяўнага іканаграфічнага матэрыялу дазваляе прыйсці да высновы, што ў барочнай мастацкай мове ўжываліся пераважна сімвалы, заснаваныя на трох катэгорыях суадноснасці паміж азначэннем і азначаным. Да першай можна аднесці сімвалы, у аснове якіх знаходзіцца падобнасць. Звычайна гэта былі выявы тых аб'ектаў, форма або ўласцівасці якіх

- 1 Гершыка Ляйбавіч "Castum domus" на пахаванне Ганны Катажыны Радзівіл. Праект П'іжэцкага і М. Перэц. 1750
- 2 Амбон касцёла аўгустынцаў у вёсцы Мухомыкі Астравецкага раёна 2-ая палова XVII ст.
- 3 Гершыка Ляйбавіч Экслібрис бібліятэкі Радзівілаў у Нясвіжы Сярэдзіна XVI ст.
- 4 Басцэнавіцкі майстар. Пахаванне маці Ганны 1723 - 1728
- 5 Манстранці. 1727
- 6 Аляксандр Тарасевіч Дабравешчанне. Ілюстрацыя да кнігі "Rosarium et officium B. Mariae Virginis." 1672
- 7 Портрэт Лізаветы Радзівіл 2-ая палова XVII ст.
- 8 Успенне Маці Боскай Апошняя чвэрць XVI ст.





9 атаясамліваліся з патрэбным азначэннем амаль наўпрост. Доля сэнсавых пераносаў для іх была мінімальнай, паколькі дамінавала знешняе падабенства ў якасцях, характэрных прыкметах, рысах існых ці чаканых.

10 У комплексе хрысціянскай і свецкай еўрапейскай сімволікі назіраецца сістэмнасць ужывання пэўнага кола калыфікаваных знакаў-вобразаў. Так, яшчэ ў дахрысціянскія часы, але асабліва з Сярэднявечча, увасабленне двух прадстаўнікоў жывёльнага свету — льва і арла — становіцца вельмі частым. Увядзенне гэтых вобразаў у мастацкія формы звязвалася з указаннем на боскія сілы, а таксама з абазначэннямі моцы, улады і велічы. Крыху іншы акцэнт быў у выявах льва і арла ў свецкіх творах. Тут яны сцвярджалі яшчэ розум, высакароднасць, справядлівасць, храбрасць. Канататыўнасць гэтых сімвалаў выдавочная, як выдавочная таксама іх якасць прамога ўказання, заснаванага на падабенстве.

Зыходзячы з відавочнай спецыфікі, геральдычныя формы аказаліся самымі прыдатнымі для ўвасаблення згаданых сімвалаў, дзе леў і арал мелі амаль мэтаскіраваныя ўказанні. Перш чым звярнуцца да прыкладаў з мастацкай практыкі, зробім некалькі заўваг наконт узнікнення і распаўсюджвання геральдыкі і эмблематыкі ў мастацтве Заходняй Еўропы і на землях Рэчы Паспалітай, паколькі іх генезіс дае вельмі важныя абгрунтаванні ўстойлівага функцыянавання гербаў, эмблематычных выяў і асобных іх элементаў у беларускай культуры.

У даследаваннях польскіх аўтараў, прысвечаных пытанням эмблематыкі, сцвярджаецца выдавочная роля сярэдневяковай геральдыкі<sup>1</sup>. Так, У.Татаркевіч піша, што геральдычныя абазначэнні ўзніклі ва ўмовах ваенных дзеянняў, бо існавала неабходнасць у апазнавальных знаках, патрэбных для таго, каб хутка сабраць воінаў у час бітвы. "Напачатку іх (геральдычныя абазначэнні. — Б.Л.) падбіралі па асабістасці меркаванню асобных людзей, з часам яны зацвердзіліся і сталі гербамі, дэвізамі, родавымі і дзяржаўнымі. У эпоху Адраджэння яны ўжо не мелі практычнага ваеннага значэння, але набылі сэнс дэвізаў і сімвалаў. Сімвалы падбіраліся, каб яны адпавядалі характару і значэнню таго, хто імі будзе карыстацца. ...Так стабілізаваліся формы, якіх у галіне эмблематыкі цяпер трэба было дакладна трымацца"<sup>2</sup>. З гэтым нельга не пагадзіцца. Але разам з тым адзначым,

што распаўсюджванне гербаў, эмблематычных элементаў і, тым больш, іх настолькі хуткае замацаванне ў якасці абавязковых атрыбутаў у дзяржаўным, культурным і свецкім жыцці асобы Рэчы Паспалітай мела яшчэ адну істотную падставу — рыцарства і шляхецтва. У вышэйшых колах грамадства менавіта ў гэты ж час ішло фарміраванне ідэалу шляхціца як абаронцы айчыны, веры, ідэалаў роду, сям'і.

Ва ўмовах панавання ў барочнай культуры сармацкіх ідэй шляхты патрэба ў геральдычна-эмблематычных аб'ектах была надзвычай высокай. Гэтыя формы былі запатрабаваны ў самых разнастайных сферах жыцця саслоўя як абазначэнні, указанні на радавод, старажытнае паходжанне асобы. Дарэчным будзе згадаць, што сфера іх выкарыстання прасціралася ад сакральнай, васіннай, дзяржаўнай да прыватнай галін. Невыпадкова, што ў XVII — XVIII стст. сталі папулярнымі і неаднаразова перадаваліся шматлікія кнігі аднаведнага зместу: выданні Андрэа Альчыяці (1531), Чэзарэ Рыны (1558, 1562, 1593, 1603), Хрыстафора Гіярда (1628), Клода Менестрые (1683), Бенядзікта Хмілоўскага (1745)<sup>3</sup>, якія становіліся кіраўніцтвам для многіх аўтараў і заказчыкаў. З іх браліся амаль гатовыя выяўленчыя матывы, формы, асобныя элементы кампазіцый. Больш таго, у некаторых выданнях прапаноўваліся нават варыянты аздаблення тых дзействаў, у якіх эмблематыка несла важныя сэнсавыя нагрузкі і з'яўлялася дамінавальнай па свайму значэнню, напрыклад, у пахавальных цырымоніях, святах — ушанаваннях абразоў, мошчаў святых.

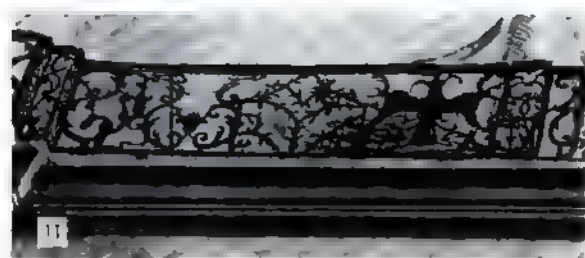
Як адзначалася, менавіта ў геральдычных і эмблематычных выявах (гербах, эмблемах, дэвізах, панегірыках) у розных спалучэннях матывы арла і льва сустракаюцца найбольш часта. Яны, напрыклад, прысутнічаюць у гербах родаў Корвінаў-Гансеўскіх (портрэт смаленскага біскупа Багуслава Корвіна-Гансеўскага работы Л.Тарасевіча, другая палова XVII ст.), Крыпцінаў-Кіршэнштэйнаў (ілюстрацыя Л.Вілата да кнігі Уладзіслава Гедройца "Skarbiec starożytnych kleynotów w wyborze cnot złoto osadzonych...", Вільня, 1666), Браніцкіх (ілюстрацыя Л.Тарасевіча да кнігі Канстанціна Шыняўскага "Gryphus cum sagitta...", Вільня, 1687).

Скульптурнае і жывапіснае вырашэнне каталіцкіх храмаў, але асабліва парата-атральных дзействаў, пахавальных цырымоній, царкоўных святаў, таксама адкрывала шырокі прастор для выкарыстання сімвалічных выяваў арла і льва. Так, у арнаментаваным аздабленні галоўнага алтара капліцы св. Барбары ў касцёле Узнясення Маці Боскай у Будславе (1643 — 1651) выкарыстаны матывы льва. Другую міфалагему — арла — можна ўбачыць у завяршэнні Castrum doloris, узведзеным пры пахаванні Ганны Катажыны Радзівіл з роду Сангушкаў (паказаны на гравюры Г.Ляйбвіча, праект жывапіснага і архітэктурна-скульптурнага аздаблення езуцкага фарнага касцёла ў Нясвіжы выкананы П.Гіжэцкім і П.Перэці, 1750). Тут, адрозна ад панярэдняга прыкладу, выява арла дамінуе, яна выявае ўсе грандыёзнае пахавальнае збудаванне і ўзнята амаль да падкунальнай прасторы храма.

Асобна трэба спыніцца на выявах арла. У творах рознай жанравай прыналежнасці яны заключалі сімвалічнае ўказанне на высакароднасць, справядлівасць, гордасць, храбрасць. Гістарычна гэта міфалагема ўжывалася часта, пачынаючы з мастацкіх твораў, інсцэніі Старажытнага Рыма (скіпетры, дыялемы, знакі адрозненняў вышэйшых магістратаў у час Рэспублікі), дзяржаўнай геральдыкі Візантыі, Польшчы, Германіі. Што да выявы двухгаловага арла, то яна, магчыма, першапачаткова была адлюстраваннем характэрнай сіметрычнай (двухчленной) структуры, уласцівай увогуле для многіх архаічнага паходжання матываў.

У хрысціянскім карыстанні арал стаў увасабленнем хрышчэння і ўваскрэснення Хрыста. Гэты матывы становіцца асабліва частым у аздабленні каталіцкіх храмаў ("арліныя" капіталі, кансолі амбонаў), царкоўнага начыння, літургічнага адзення. Так, у амбонах касцёла аўгусцінцаў у вёсцы Міхалішкі Астравецкага раёна (выкананы К.Пенсам, сярэдзіна XVII ст.) і касцёла св. Андрэя ў Слоніме (1775) выкарыстаны стылізаваныя выявы арла, якія ў гэтых выпадках сімвалізуюць значнасць пропаведзі, сілу боскага слова. Невыпадкова, што арал замацаваўся ў царкоўнай хрысціянскай традыцыі і стаў сімвалам евангеліста Іаана.

У свецкай эмблематыцы матывы арла атрымліваў дадатковы сімвалічны дыяпазон, набываючы абазначэнне правасуддзя, зроку, пільнасці, а таксама ганарлівасці. У гэтым



11

Паспалітай — ордэн Белага Арла), а ў XVIII ст. — экслібрысаў (у экслібрысе бібліятэкі Радзівілаў у Нясвіжы, выкананым Г.Ляйбвічам у сярэдзіне XVIII ст., паказаны леў і арал). Ён таксама часты матыв у жывапісных і графічных партрэтах (графічны партрэт ашмянскага прыстольніка Г.Зямлі Л.Тарасевіча, 1690-я гг.; жывапісны партрэт Лізаветы Радзівіл і Станіслава Казіміра Радзівіла, абодва — другая палова XVII ст.), дэкаратыўна-прыкладных творах XVII — XVIII стст. (элементы агароджы хораў касцёла кармелітаў у Глыбокім, XVIII ст.).

Як відаць з прыведзеных прыкладаў, узнаўленне зрокава пазнавальных форм не выключала шырокага паняццёвага кантэксту, заснаванага, аднак, на падабенстве. Праз яго выбудоўвалася ва ўспрыманні аб'екта асобай пэўнае кола асацыяцый, параўнанняў. Пры гэтым сэнс выяўленага матэрыяльна-пацупцевага быў вузейшы за аб'ект абазначэння, што адкрывала шлях да своеасаблівых мадэліруючых аперацый рэцыпіента.

Другая катэгорыя сімвалаў, суадносных з азначэннем і азначэннем, грунтуецца на ўзаемасувязі па прыпынку сумежнасці. Ва ўжыванні гэтых сімвалаў істотную функцыю выконваюць асацыяцыі, прычым іх сэнс, як і поле трактовак, заўсёды балансуе на мяжы эквівалентнасці: доля адносінаў у аб'екце азначэння павінна адпавядаць акрэсленай долі адносінаў у азначаным. Такая сістэма не выключае выяўленчай аналогіі. Але яна, адрозна ад сімвалаў, аднесеных да першай катэгорыі і заснаваных на прамой надобнасці, выказвае відочную схільнасць да універсальнасці інтэрпрэтацый рэальнага, адкрывае большае поле да спалучэнняў розным чынам з сімваламі або паняццямі, якія эксплікуюць або абмяжоўваюць сферу іх выкарыстання.

Яна выказаная якасцю абазначэння надобнасці па прыпынку сумежнасці валодае выява ружы. У хрысціянскай традыцыі гэты дыскурс набыў дастаткова шырокі дыяпазон

13

іс. гм. Старажытнага Рыма з выявай арла



12





14  
Аляксандра  
Тарасевіч.  
Тытульны лісты чылігі  
"Rosarium et  
officium B. Mariæ  
Virginis." \* 1672.

абазначэнняў, аб'яднаўшы форму і колер. Ён стаў увасабленнем міласэрнасці, усёдаравання, зямнога свету, боскай любові, а таксама пакутніцтва, перамогі. Пры гэтым важную ролю бярэ на сябе колер. Чырвоная ружа ўвасабляла пралітую на крыжы кроў Хрыста як ахвяру за грахі чалавецтва. Пацверджаннем вядомаму выказванню Джона Солсберыйскага, што адзінае называецца, а агульнае абазначаецца (nominantur singularia, sed universalia significantur), могуць служыць абразы барочнага часу, у якіх знаходзім выявы чырвоных кветак.

Абраз "Маці Боская Адзігітрыя Неўвядальны Цвет" да туюцца першай паловай XVII ст., перыядам фарміравання асноў стылю. Гарманічнае спалучэнне чырвонага мафорыя Маці Боскай і вохрыстага гімація Хрыста, паказаных на ўмоўным залатым фоне, дапаўняецца блакітнымі і белымі тонамі хітонаў, а ў агульнай кампазіцыі ажыўляецца ўвядзеннем чырвоных колераў пояса і ружы, якую трымае ў руках Хрыстос. Выяву чырвоных кветак можна таксама ўбачыць і ў іншых абразях, напрыклад ва "Успенні Маці Боскай" (апошняя чвэрць XVII ст.), дзе яны раскінуты на ложку нябожчыцы. Аднак у гэтым выпадку ўвядзенне чырвонага колеру кветак ужо не звязана з мэтаксіраваным указаннем на сімвалічнасць ружы, а набывае больш агульнае абазначэнне міласэрнасці, усёдаравальнасці.

Акрамя гэтага, матыў ружы мае вызначаны аўтаномны складаны акцэнт. Ён відавочны ў тым, што гэтым сімвалічным увасабленнем абазначалі лічбу пяць. У каталіцкім абыходку так называецца малітва, звернутая да Маці Боскай, – "Rosarium". Яна суадносіцца з трыма "пяцёркамі" пяці "радасных", пяці "журботных" і пяці "слаўных" сакрамантаў з жыцця Дзевы Марыі. Невыпадкова Маці Боская сваім атрыбутам мае ружу<sup>4</sup>. Графічнае адлюстраванне такая трактоўка ружы знайшла ў згаданых ілюстрацыях да кнігі "Rosarium...", выкананых А.Тарасевічам у Глуску ў 1672 г.

Параўнальна больш прыкладаў з увядзеннем у мастацкія творы выявы лілеі. У міфалогіі, мастацтве яна валодеа агульнай для многіх кветак і дрэў амбівалентнай і часта канатацыйнай смантыкай, аднак у большасці выпадкаў асацыюецца з паняццямі чысціні і нявіннасці. Гэтая міфалагема набыла ў XVII – XVIII стст. устойлівыя рысы, блізкія да кананічных. У іканаграфіі Маці Боскай белая лілея сімвалізуе нявіннасць Дзевы Марыі і дабравешчанне ёй, што яна народзіцца ад Святога Духа, архангелам Гаўрыілам ("Нараджэнне Маці Боскай" Пятра Яўсеевіча з Галынца, 1649; "Цалаванне Іаакіма і Ганны", 1723 – 1728 гг.; "Дабравешчанне", Маркіянавіч, 1761; "Архангел Рафаіл", трохстворкавы складзень з Усасвяцкай царквы ў Тураве, правы бок, 1760).

Падкрэслім, што ў сцэне Дабравешчання на працягу XVII ст. адбылася паступовая замена кананізаванай выявы маслінавай галінкі на лілею. Гэтая з'ява адлюстроўвае дастаткова тыповы працэс набліжэння барочнай мовы, якой карысталіся тагачасныя майстры, што працавалі ў розных відах мастацтва, да звыклых, а таму больш зразумелых для большасці форм. Перспектыўнай можа быць і гіпотэза пра ўздзеянне аналагічных матываў з выявай лілеі, якія браліся з твораў нідэрландскіх аўтараў, вядомых у той час.

Да параметраў сэнсавых кадыфікацый, блізкіх да матываў кветак, належыць і выява галубка. Яе замацаванне як міфалагема таксама адбылося ў Сярэднявеччы (скульптурнае ўбранне галоўных парталаў храмаў, жывапіс вітражоў). У беларускіх пластычных выяўленчых мастацтвах барочнага часу яна была распаўсюджана пераважна ў кульгавых формах. Пры гэтым сімвалічнае вытлумачэнне адбывалася, галоўным чынам, у трох варыянтах: адзін галубок абазначаў Святога Духа (у шэрагу выпадкаў – душу нябожчыка), тры – Тройцу, дванаццаць галубкоў – апосталаў.

Выявы галубка былі кананічнымі для такіх сюжэтаў, як "Каранаванне Маці Боскай" (абраз сярэдзіны XVIII ст. з царквы св. Мікалая ў вёсцы Наватухіна Аршанскага раёна), "Дабравешчанне" (абраз з Салігорскага раёна, 1761), "Сашэсце Святога Духа на апосталаў" (абраз другой паловы XVIII ст. з царквы св. Тройцы ў Драгічынскім раёне). Аднак, акрамя іх, мастацкая практыка дае таксама прыклады частага ўвядзення гэтага матыву ў некананічныя сюжэты, напрыклад "Сашэсце ў пекла" (абраз апошняй чвэрці XVII – пачатку XVIII ст. з царквы Маці Боскай Адзігітрыі ў Дзісне), "Тайная вячэра" (абраз галоўнага алтара езуіцкага фарнага касцёла ў Нясвіжы, выкананы Ксаверыем Дамінікам Гескім у 1753 г.).

Адзначым, што шырокае выкарыстанне выяў галубка ў самых разнастайных па зместу работах, а не толькі тых, фармальнае вырашэнне якіх было кананізаваным, адбываецца пераважна ў XVIII ст. Акрамя ўжо згаданых абразоў, спашлёмся на дэкаратыўна-прыкладныя творы. Так, у манстранах з касцёлаў Іаана Хрысціцеля ў Волпе (1727) і Узнясення Маці Боскай у Будславе (1783) пад луніцамі змешчаны выявы галубка ў ззянні. У гэтым можна ўбачыць характэрнае для барочнай мовы імкненне да шматсложнасці, дадатковых інфармацыйных, апісальных элементаў.

Барыс ЛАЗУКА.

Заканчэнне будзе.

<sup>1</sup>Гл.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 123 – 124, 206 – 207.

<sup>2</sup>А.Кулагін звязвае назву "Альба" са слаўным іспанскім дваранскім родам. Гл.: Кулагін А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии. (В контексте общеевропейской культуры). – Минск, Наука и техника, 1989. С. 107.

<sup>3</sup>Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. – М.: Алетейя, 1999. С. 56 – 60.

<sup>4</sup>Роспис мсціслаўскага кармеліцкага касцёла, паўднёвая сцяна, кампазіцыя "Пабішце ксяндзоў", другая палова XVII ст.

## ПЕРШАЯ ТЭАТРАЛЬНАЯ...

Вясной 2003 года ў Беларускай акадэміі мастацтваў адбылася прэзентацыя выдання, якое, без перабольшання, надае славу беларускай тэатразнаўчай думцы і наогул беларускай нацыянальнай мастацкай культуры.

Гаворка ідзе пра выданне найноўшай энцыклапедыі "Тэатральная Беларусь". Стваральнікі выдання ў тую памятную вечарыну доўга і падрабязна гаварылі аб тым, як упершыню ўзнікла ідэя выдаць тэатральную энцыклапедыю (задума аб яе выданні, як прызнаўся доктар мастацтвазнаўства, прафесар, галоўны ідэалаг ажыццяўлення гэтай грандыёзнай працы А.В.Сабалеўскі, лунала яшчэ 20 гадоў таму).

На сцэне сядзелі і іншыя "звышзасцакаўленыя" асобы – галоўны рэдактар Беларускай Энцыклапедыі Г.П.Пашкоў, кандыдат мастацтвазнаўства Т.Я.Гаробчанка, рэдактар адзела мастацтва Беларускай Энцыклапедыі Л.В.Календа. Гэта дзякуючы іх намаганням з дапамогай і іншых членаў рэдакцыйнай калегіі, сярод якіх трэба асабліва вылучыць доктара мастацтвазнаўства, прафесара Р.Б.Смоляска, доктара філалагічных навук С.С.Лаўшукі, а таксама шэрага навуковых кансультантаў удалося стварыць амаль немагчымае. Таму што дакладна вядома, што нацыянальнай тэатральнай энцыклапедыі не мае не толькі ніводная краіна СНД (у Савецкім Саюзе, пачынаючы з 60-ых гадоў, была выдадзена адзіная на ўсё савецкія народы "Тэатральная энцыклопедыя"), але і пераважная большасць краін сучаснай Еўропы і Амерыкі.

У Беларусі з сёлетняга года такая энцыклапедыя ёсць – факт гістарычны і факт цудоўны сам па сабе! Але, каб не ўпасці ў айфарыю, каб залішняй эмацыянальнасці не паўплывала на аб'ектыўную ацэнку зробленай працы, паспрабуем усё ж такі паставіцца да вышэйзгаданага факта спакойна і з пэўнай мерай канструктыўнай крытыкі.

Тым больш што пазбегнуць некаторых хібаў укладальнікам энцыклапедыі не ўдалося. Галоўнымі з іх можна лічыць пэўную нязначную матэрыялаў тэарэтычнага кшталту. Так, у энцыклапедыі адсутнічаюць матэрыялы аб тэатральных дактрынах А.Арто, Я.Вахтангава, Е.Гратоўскага. Ёсць артыкул аб Б.Брэхце, але глыбокага тэатразнаўчага разбору яго кашчэпцы эпічнага тэатра няма. Няма артыкула аб эстэтыцы тэатра абсурду (парадокса), які з сярэдзіны XX стагоддзя займаў прыкметнае месца ў панараме заходнееўрапейскага тэатра. Няма нават артыкула аб эстэтыцы тэатра... І яшчэ цэлага шэрага артыкулаў, якія складаюць амаль палову, напрыклад, "Слоўніка тэатра" Патрыся Пасі, прызнанага амаль эталонам сучаснай тэатральнай энцыклапедыі ў свеце... Ёсць нараканні і на конт кампазіцыйнага размяшчэння матэрыялаў. Так, першы том энцыклапедыі заканчваецца на літары "К", а 2/3 матэрыялаў міжволі павінны былі апынуцца ў другім томе, таму ён уяўляецца скарочаным... Але гэта залежыць, як усё разумеючы, ад эканамічна-фінансавых магчымасцяў, такіх абмежаваных у наш час.

Можна было б прыгадаць і яшчэ некалькі прыкладаў, асабліва па персаналіях некаторых дзеячаў нашага тэатра, аб ролі, якую тыя або іншыя з гэтых дзеячаў адыгры-

ваюць у тэатральным працэсе (не заўсёды дакладна расставленыя акцэнтны аб гэтых ролях, асабліва гэта тычыцца 50 – 60-ых гадоў XX ст., калі тэатр Беларусі дасягнуў сапраўднага прафесійнага росквіту). Можна было б указаць і на асобныя памылкі (дзякуй Богу, іх няшмат) гісторыка-тэатразнаўчага і інфармацыйна-стылістычнага плана, без чаго не абыходзіцца аніводнае выданне падобнага кшталту...

Але ўсё гэта не можа закрэсліць таго агромністага пазітыва, што прынесла з сабой гэтае выданне для нашай культуры. І найперш таму, што амаль усё, звязанае з тэатрам на беларускай зямлі, пачынаючы з старажытных часоў і заканчваючы вынікамі XX стагоддзя, даволі поўна і аб'ёмна прадстаўлена ў гэтых двух тамах, маляўніча аформленых і даволі густа насычаных фотаілюстрацыямі. І ёсць яшчэ, прынамсі, два "ноу-хау", з якімі можна азнаёміцца толькі дзякуючы гэтаму выданню. Першае з іх – гісторыка-культурная панарама, на фоне якой працякала і сёння існуе ўласнае тэатральнае жыццё краіны. Падрабязна і любоўна выпісаная галоўным чынам У.М.Конанам, гэтая панарама дае ўяўленне і аб "духу часу", і аб умовах, у якіх развівалася беларускае сцэнічнае мастацтва. Так, з гэтай панарамы можна даведацца і аб такім культывым для беларускай культуры выданні, якім з'яўлялася віленская "Наша Ніва" (1906 – 1915 гг.), і аб укладзе ў беларускую культуру (і ў тым ліку тэатральную) газеты "Літаратура і мастацтва" і часопіса "Мастацтва" (раней – "Мастацтва Беларусі"), якія з'явіліся ў савецкую эпоху, а таксама, скажам, сціплай і кароткатэрміновай газеты "Наше утро", якая выходзіла ў Гродне ў 1912 – 1915 гадах і, тым не менш, друкавала і тэатральныя агляды, і музычныя нататкі. І гэта, зразумела, узбагачае чытача, наколькі з'яўляецца значным дапаўненнем да артыкулаў, якія прама раскрываюць спецыфіку, своеасаблівае беларускай тэатральнай культуры, такіх, як, скажам, "Батлейка" або "Смаргонская акадэмія".

Другім "ноу-хау" "Тэатральнай Беларусі" можна лічыць артыкулы, прысвечаныя асобным спектаклям, якія з'яўляліся этапнымі ў развіцці беларускага тэатра. Так, знакамітая "Паўлінка" – у пэўнай ступені сімвал Тэатра імя Я.Купалы – разглядаецца ў артыкуле доктара мастацтвазнаўства А.В.Сабалеўскага з самага пачатку як з'ява тэатральнай культуры; яе з'яўленне ў 1913 годзе ў Пенябургу, ажыццяўленне яе першых пастановак у Вільні і Пенябургу ў пачатку таго ж 1913 года беларускімі музычна-драматычнымі і навукова-літаратурнымі гурткамі... І затым – "Паўлінка" ў творчасці Ф.Ждановіча, адкрыццё





гэтым спектаклем дзейнасці Перишага таварыства беларускай драмы і камедыі ў 1917 годзе. І з'яўленне эталонна-класічнай "Паўлінкі" ў 1944 годзе, калі Беларускі тэатр імя Я.Купалы знаходзіўся ў эвакуацыі ў Томску. Рэжысёр той слаўтай пастаноўкі, якой па традыцыі адкрывалі кожны тэатральны сезон купалаўцы, — Л.Літвінаў, а ў розныя гады шэраг выканаўцаў галоўных роляў (а ў купалаўскім шэдэўры яны амаль усе — галоўныя) выконвалі сапраўдныя зоркі беларускага тэатра, пачынаючы з У.Дзядзюшкі, Л.Рэжэцкай, Г.Глебава, В.Полы, З.Стомы, І.Шацілы, Г.Гарбука і заканчваючы акцёрамі найноўшай "хвалі" — З.Белыхвосцік, Г.Аўсяннікавым, Ю.Шпілеўскай, А.Лабушам, А.Гарбузам. Вразумела, пералічаны і найбольш выдатныя пастаноўкі беларускіх тэатраў і тэатраў усходнееўрапейскай прасторы. Асобным радком стаіць музычная камедыя "Паўлінка" з музыкой Ю.Семянікі (аб ёй напісала ў энцыклапедыі В.Г.Брылон).

І, падобна "Паўлінцы", кожны этапны спектакль — "Амністыя", "Апошнія", "Антымістычная трагедыя", "Запэчаны апостал", "Кароль Лір", "Макбет", "Што той салдат, што гэты" і шмат іншых, тых, што здоблілі славу беларускаму тэатру, — назаўсёды засталіся занатаванымі ў гэтай, першай і па назве, і па аб'ёму, і па поклічу сэрца беларускай тэатральнай энцыклапедыі.

З першых і, несумненна, найбольш выдатных дзясятняў найноўшага тэатральнага выдання з'яўляецца яго дэдагагізацыйная накіраванасць. Гэтым не могуць пахваліцца і лепшае ў савецкі час энцыклапедычнае выданне — "Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі" (у 5 тамах, Мн., 1984 — 1987), і акадэмічныя тэатразнаўчыя працы па гісторыі беларускага тэатра 80-ых гадоў, ажыццэўленыя пад кіраўніцтвам У.І.Няфёда (таксама пэўнае дасягненне савецкай гуманітарнай навукі ў свой час). Тут жа, у "Тэатральнай Беларусі", чытач сустракаецца з імкненнем аб'ектыўна асвятліць тэндэнцыі развіцця беларускага тэатра. Лепшым прыкладам падобнай тэндэнцыі можа служыць артыкул аб Францішку Аляхновічу (аўтар А.В.Сабалеўскі), адным з найвыдатнейшых беларускіх драматургаў і тэатральных дзеячаў, імя якога замоўчвалася ў савецкі час па палітычных матывах. Яно засланецца занатаваным і для нас, якія жывуць на пачатку XXI стагоддзя, і для нашых патомкаў, якія, у ўпэўненні, з цікавасцю і трапятаннем будуць кранацца старонак энцыклапедыі. Таму, што гэта асновы, падмурак нашай тэатральнай і наогул айчынай культуры. І за стварэнне гэтага падмурка, гэтай невычэрпнай крыніцы — нізкі наклон ад усіх, хто любіць і шануе Тэатр (як мастацтва і спосаб жыцця), усім стваральнікам энцыклапедыі "Тэатральная Беларусь".

Вадзім САЛЕЕЎ.

## МУЛЯВІН УХВАЛІЎ...

**А**ЛЬБОМ "Творы Ігара Лучанка ў выкананні ансамбля "Песняры", які выйшаў у выдавецтве пры Вучэбна-даследчым унітарным прадпрыемстве інтэлектуальнай уласнасці "РУПИС", прысвечаны сяброўству і творчаму супрацоўніцтву Ігара Лучанка з ансамблем "Песняры" і яго шматгадовым кіраўніком Уладзімірам Мулявіным. Выданне ўключае два кампакт-дыскі з запісамі песень і нотны зборнік.

Прычым нотны зборнік песень падаецца ў рэдакцыі, у якой творы выконвалі "Песняры" пад кіраўніцтвам У.Мулявіна. У гэты камплект уваходзяць таксама рэдкія фатаграфіі, дыскаграфія кампазітара і ансамбля "Песняры". Усе гэта аформлена прыгожа і арыгінальна (дызайнер Аляксандр Пушкар).

Выданне унікальнага альбома супала з 65-годдзем з дня нараджэння народнага

артыста СССР кампазітара Ігара Лучанка. Можна з упэўненасцю сказаць, што ў Беларусі гэта першы альбом, у якім аб'ядналіся класічная беларуская музыка, паэзія і майстэрства вядомага ва ўсім свеце ансамбля. Важна, што ён выпушчаны легальна арганізацыяй, якая займаецца абаронай аўтарскіх правоў. Альбом ахоплівае 30 гадоў сумеснай працы. У яго ўвайшлі баллады, песні рознай тэматыкі. Шэраг твораў выдаецца ўпершыню, кожны з іх датаваны.

"Сабраць усе песні разам, сістэматызаваць, рэстаўраваць, аформіць і выдаць — дастаткова складана", — распавёў укладальнік альбома Андрэй Лучанок. Такая ідэя ўзнікла ў яго даўно, яшчэ на пачатку 1998 года, а мэта — захаванне для нашчадкаў каштоўных фанаграмаў. Такой, напрыклад, была песня "Мы ідём па страіне" (у апрацоўцы У.Мулявіна). Яна была ў 1973 годзе гімнам Сусветнага фестывалю моладзі і студэнтаў у Берліне. Хоць адзначыць і тую акалічнасць, што Уладзімір Мулявін у свой час адобрыў гэты праект. Андрэй Лучанок марыць, каб праца не спынілася на адным альбоме, каб іх выйшла цэлая серыя пад назвай "Класіка беларускай музыкі і паэзіі", куды маглі б увайсці лепшыя творы беларускіх кампазітараў і паэтаў, уважальных айчыннымі выканаўцамі.

Галіна ФАТЫХАВА.



ТВОРЫ  
ІГАРА ЛУЧАНКА  
У ВІКОНАННІ АНСАМБЛЯ  
"ПЕСНЯРЫ"

ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ИГОРЯ ЛУЧЕНКА  
В ИСПОЛНЕНИИ АНСАМБЛЯ  
"ПЕСНЯРЫ"

The publication opens with the salutary address of the editor-in-chief Vadzim Saleyew *"The Patriarch of Belarusian Aesthetics"* (p. 1) in connection with the 80th anniversary of Mikalai Krukowski, a well known philosopher and aestheticist.

Mikalai Krukowski. *What Kind of Aesthetics Do We Need, Then?* (p. 4).

The patriarch of Belarusian aesthetics himself, worried about the deep crisis of spirit in Belarus, acutely though constructively poses the problem of what the science of beauty should be like.

Maryna Belavokaya. *Belarusian Film: It Was... It Isn't... Will It Be?* (p. 6).

Problem-oriented discussion of the state of the Belarusian film between the past and the future, which took place at the Belarusian Film Makers Union.

Uladzimir Arlow. *Fruza Today Is a Great Grandmother* (p. 9).

Reflection on the films of the director Viachaslav Nikiforaw, particularly the film Fruza made after Vasil Bykaw's story and its heroine.

Kanstantsin Remishewski. *Personalized Time, or the Universal Process of Mutual Education* (Beginning, p. 12).

Reminiscences and documents concerning the peculiarities of development of non-actor film in Belarus, thoughts and stories of authors, directors, editors and cameramen about this artistic phenomenon.

Yefrasinnia Bondarava. *Recorded Heritage* (p. 17).

The well known scholar, who has done research into film for many years, gives a many-sided and detailed review of the academic reference catalogue All Belarusian Films (in the Russian language). The first volume came out in 1996 and the second in 2000. Together they cover all the fiction film output since the emergence in Belarus of film production in 1926 till the time of renewal and development of film art (1971-1983). There have been no publications of this kind in Belarusian film culture before.

Larysa Mikhnevich. *The Repin Pictures "Christ" and "God's Mother" and Some Problems of Symbolism* (Conclusion, p. 20).

Discussion of little known icons by Ilya Repin, unexpected in his artistic practice. The great Russian artist painted them on metal in Belarus, for a Belarusian church, consciously deviating from the Orthodox canon. The narration contains digressions into the traditions of Byzantine icon painting and the problems of Russian symbolism contemporaneous with Repin.

Natalia Ustsinava. *The Art of the Frozen Moment* (p. 23).

With this article the magazine resumes the rubric "Artistic Photo". Its first visitor is Aliaksander Hlebaw, a photo artist from Vitsiebsk, whose creative work has imparted special features to this art in Belarus.

Viktar Alshewski. *Myth As a Labyrinth of Conscience* (p. 27).

In the "Monologues" rubric appears a well known artist. He opens some secrets of his creative search connected with mythology. The myth for him is an artistic metaphor which expands our knowledge about deciphering and understanding history and contemporaneity.

Natallia Sharanhovich. *To Get Into the Heart of the Object* (p. 29).

An account of Viktar Alshewski's creative work comes as an "Afterword" to his monologue.

Tamara Harobchanka. *The Energy of Talent and Youth* (Conclusion, p. 33).

The material treats of the graduation performances at the Belarusian Academy of Arts. This issue carries the sections "Co-Creators" and "Problems" (subdivided into "Repertoire", "Presentation of Performances", "Life of Higher School Theatre").

Ryd Talipaw. *Beyond the Text* (p. 36).

The well known theatre director (the article is subtitled From Director's Notebook) states that in creating a theatrical image the actor should not stop at learning the present and the future of the role. The actor must know the biography of his theatrical character, his past, which often goes far beyond the boundaries of the dramatic piece. The discussion is based on concrete examples of the Belarusian actors' creative work.

Vadzim Saleyew. *"Slavonic Bazaar-2003". The Artistic and Non-Artistic* (p. 39).

An aestheticist, Ph.D., offers his view of this year's "Slavonic Bazaar", which traditionally takes place in Vitsiebsk. He focuses on what has proved artistic and what has not. He highlights the novelties that should be supported and strengthened in the future.

Alesia Hurchanka. *"Palats", "Yurye" and the Others* (p. 42).

Notes on the art of the Belarus contemporary folk rock groups. At present, there are no conditions for the natural functioning of folklore. That is why the stage gives traditional musical heritage another life to preserve it as part of the nation's culture.

Tatiana Mushynskaya. *Perpetual Motion* (p. 46).

The Choreography Department of the Belarusian University of Culture is a quarter of a century old. This important event was marked by a festive concert, which manifested the high level of the professional training of young actors at the University. This topic is discussed in the article.

Barys Lazuka. *The Harmony of Symbols in Belarusian Baroque* (Beginning, p. 49).

Belarusian Baroque existed for more than two hundred years - longer than any other artistic style in Belarus. The baroque symbols in the fine arts are analyzed and generalized in the article on the basis of extensive material, including illustrations.

Vadzim Saleyew. *The First Theatrical* (p. 53).

A review of the two-volume encyclopedia "Theatrical Belarus", whose presentation took place this year. Its importance as a fundamental reference book will be growing with the passage of time.

Halina Fatykhava. *Muliavin Praised...* (p. 54).

The paragraph introduces the album Ihar Luchanok's Songs Performed by the Piesniary Group, which was released by the RUPIS Publishers (RUPIS - Educational and Research Unitarian Institution of Intellectual Property).

In conclusion comes the calendar of memorable dates for November-December 2003.

## Лістапад 2003

- 1 70 гадоў з дня нараджэння Івана (Іосіфа) Станіслававіча Бартосіка, майстра мастацкіх шкловырабаў, шліфоўшчыка-алмазчыка.
- 6 50 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Фёдаравіча Карпа, аквараліста.
- 7 50 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Пятровіча Голуба, жывапісца.
- 8 120 гадоў з дня нараджэння Вацлава Юстыявіча Ластоўскага (1883 — 1938), грамадска-палітычнага дзеяча, гісторыка, этнографа, пісьменніка, філалага;
- 105 гадоў з дня нараджэння Дамітрыя Андрэевіча Захара (1898 — 1951), дырыжора, выканаўцы, рэжысёра, кампазітара, інструменталіста;
- 95 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Фёдаравіча Сакалова (1908 — 1978), графіка.
- 11 100 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Канстанцінавіча Ўлыскага (1903 — 1967), акцёра, народнага артыста БССР, народнага артыста СССР.
- 12 180 гадоў з дня нараджэння Паўла Міхайлавіча Шпілеўскага (1823 — 1861), пісьменніка, публіцыста, этнографа, тэатральнага крытыка;
- 110 гадоў з дня нараджэння Апалянарыя Фларыянавіча Пупко (1893 — 1984), самадзейнага майстра рызбы па дрэву;
- 80 гадоў з дня нараджэння Барыса Уладзіміравіча Паўлёнка, празаіка, кінасцэнарыста;
- 60 гадоў з дня нараджэння Юрыя Максімавіча Сохара, тэатразнаўца.
- 14 70 гадоў з дня нараджэння Леаніда Цімафеевіча Пракопчыка, празаіка, драматурга, кінасцэнарыста.
- 17 110 гадоў з дня нараджэння Кастуся (Канстанціна Барысавіча) Езавітава (1893 — 1946), палітычнага і грамадскага дзеяча, паэта, публіцыста, гісторыка, дзеяча беларускага нацыянальнага адраджэння.
- 18 120 гадоў з дня нараджэння Язэпа (Іосіфа Юр'евіча) Лёсіка (1883 — 1940), палітычнага і грамадскага дзеяча, мовазнаўца, пісьменніка, педагога;
- 120 гадоў з дня нараджэння Кацярыны Эдуардаўны Міронавай (1883 — 1946), актрысы, заслужанай артысткі БССР.
- 20 100 гадоў з дня нараджэння Дамітрыя Мікалаевіча Красільнікава (1903 — 1951), графіка.
- 21 110 гадоў з дня нараджэння Уладзіслава Максімільянавіча Стромінскага (1893 — 1952), мастака;
- 75 гадоў з дня нараджэння Нінелі Аляксандраўны Ткачэнка, спявачкі, народнай артысткі СССР.
- 22 50 гадоў з дня нараджэння Леаніда Міхайлавіча Гоманава, жывапісца, графіка, плакатыста.
- 24 50 гадоў з дня нараджэння Алега Іванавіча Ладаіскава, жывапісца, графіка.
- 25 95 гадоў з дня нараджэння Анатоля Валянцінавіча Волкава (1908 — 1985), графіка, жывапісца.



Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машыны праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звартацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Падпісана ў друк 20.11.2003.  
Формат 60х90 1/8.  
Папера афсетная.  
Друк афсетны.  
Гарнітура «PetersburgC»  
Ум. друк. арк. 7,00.  
Ул. -выд. арк. 8,68.  
Тыраж 747.  
Зак. 2581.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».  
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

29  
95 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Яўстафіевіча Кра-соўскага** (1908 – 1980), жывапісца, графіка, заслужанага работніка культуры БССР.  
30  
120 гадоў з дня нараджэння **Бора Аршанскага** (1883 – 1945), празаіка, драматурга, літаратуразнаўца, публіцыста;  
75 гадоў з дня нараджэння **Галіны Аляксандраўны Ар-ловой**, актрысы, народнай артысткі Беларусі.

## Снежань 2003

2  
50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Дамітрыевіча Ры-жага**, графіка;  
50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Міхайлавіча Фінскага**, скульптара.  
3  
95 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Паўлавіча Су-хаверхава** (1908 – 1977), жывапісца, педагога, заслужа-нага дзеяча мастацтваў БССР.  
4  
90 гадоў з дня нараджэння **Марыны Мікалаеўны Бяль-заксай**, артысткі балета, балетмайстра, народнай артысткі Беларусі.  
5  
95 гадоў з дня нараджэння **Ганны Браніславаўны Абу-ховіч** (1908 – 1986), актрысы, народнай артысткі Беларусі.  
6  
90 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Львовіча Співака** (1913 – 1971), рускага рэжысёра, заслужанага артыста БССР;  
70 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Ясаўлеўны Ма-жэйкі**, этнамузыкалага, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.  
7  
80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Фігу-роўскага** (1923 – ?), кінарэжысёра, кінадраматурга, зас-лужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.  
9  
105 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Фёдарэўны Валчанецкай** (1898 – 1980), спявачкі, народнай артысткі Беларусі;  
70 гадоў з дня нараджэння **Георгія Савельевіча Дуба-ва** (1933 – 1995), акцёра, народнага артыста Беларусі.  
11  
85 гадоў з дня нараджэння **Тамары Кірылаўны Бушко** (1918 – 1981), тэатральнага крытыка.  
13  
100 гадоў з дня нараджэння **Надзеі Прохараўны Вар-вановіч** (1903 – 1985), жывапісца.  
14  
85 гадоў з дня нараджэння **Барыса Веньямінавіча Нікольскага** (1918 – 2001), спевака, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь;  
50 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Пятровіча Кузня-цова**, скульптара.  
15  
85 гадоў з дня нараджэння **Данііла Міхайлавіча Па-рахні** (1918 – 1980), жывапісца;

80 гадоў з дня нараджэння **Тамары Васільеўны Трушы-най** (1923 – ?), рускай актрысы, заслужанай артысткі БССР;  
75 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Фёдаравіча Кап-кера** (1928 – 1994), акцёра, заслужанага артыста Рэ-спублікі Беларусь.  
16  
100 гадоў з дня нараджэння **Івана Восіпавіча Ахрэмы-ка** (1903 – 1971), жывапісца, народнага мастака Беларусі;  
95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Лукіча Тарасікава** (1908 – 1965), жывапісца, графіка.  
19  
100 гадоў з дня нараджэння **Тамары Рыгораўны Цу-лукідзе** (1903 – 1991), пісьменніцы, крытыка, заслужанай артысткі Грузінскай ССР. Пісала на рускай мове.  
22  
95 гадоў з дня нараджэння **Марыны Дамітрыеўны Тро-іцкай** (1908 – 1989), рэжысёра радые, заслужанага дзеяча культуры БССР;  
80 гадоў з дня нараджэння **Алега Міхайлавіча Мара-лёва** (1923 – 1984), беларускага і расійскага рэжысёра опе-ры, заслужанага артыста БССР;  
50 гадоў з дня нараджэння **Ташыяны Аляксееўны Ру-днік**, мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.  
24  
205 гадоў з дня нараджэння **Адама Міцкевіча** (1798 – 1855), паэта, грамадскага дзеяча, публіцыста;  
90 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Дамітрыевіча Чу-рабы** (1913 – 1998), графіка, жывапісца.  
25  
85 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Ігнатаўны Кана-пелькі** (1918 – 1997), актрысы, народнай артысткі Бе-ларусі;  
75 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Антонавіча Кіры-ленкі** (1928 – 1995), мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.  
26  
110 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Карлавіча Цікоц-кага** (1893 – 1970), кампазітара, народнага артыста БССР, народнага артыста СССР;  
90 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Дамітрыевіча Ніса-лаева** (1913 – 1978), тэатральнага мастака, народнага ма-стака Беларусі.  
27  
80 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Сцяпанавіча Вя-люгіна** (1923 – 1994), паэта, кінасцэнарыста, перакладчы-ка, заслужанага дзеяча культуры Рэспублікі Беларусь;  
75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Андрэевіча Дзя-менісева**, мастака кіно, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.  
29  
90 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Анатольеўны Ва-сільевай** (1913 – ?), беларускай і рускай балерыны, педа-гога, народнай артысткі Беларусі;  
50 гадоў з дня нараджэння **Ігара Валер'евіча Глуша-кова**, музыкантаўца.  
30  
80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Вікенцьевіча Лап-шы** (1923 – 1985), дзеяча самадзейнага мастацтва, балет-майстра, заслужанага работніка культуры БССР.  
31  
90 гадоў з дня нараджэння **Зой Іванаўны Малчанавай** (1913 – ?), расійскай і беларускай актрысы, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь.



А.Глебаў. «Прыйдзе, не прыйдзе...». Каляровае фота. 1984.

## У БЛІЖЭЙШЫХ НУМАРАХ «МАСТАЦТВА» :

«АНАСТАСІЯ СЛУЦКАЯ». НАРЭШЦЕ ГЛЯДАЦКІ ФІЛЬМ?

ТЭАТРАЛЬНЫ ФЕСТИВАЛЬ «БЕЛАЯ ВЕЖА-2003»

МАСТАЦТВА І РЫНАК



9/8 27



В.Альшэўскі. Трансфармацыя. Полатно, алей. 1998. Фрагмент.

МАСТАЦТВА

ISSN 0208-2551. МАСТАЦТВА. 2003. № 10-11. 1-56

